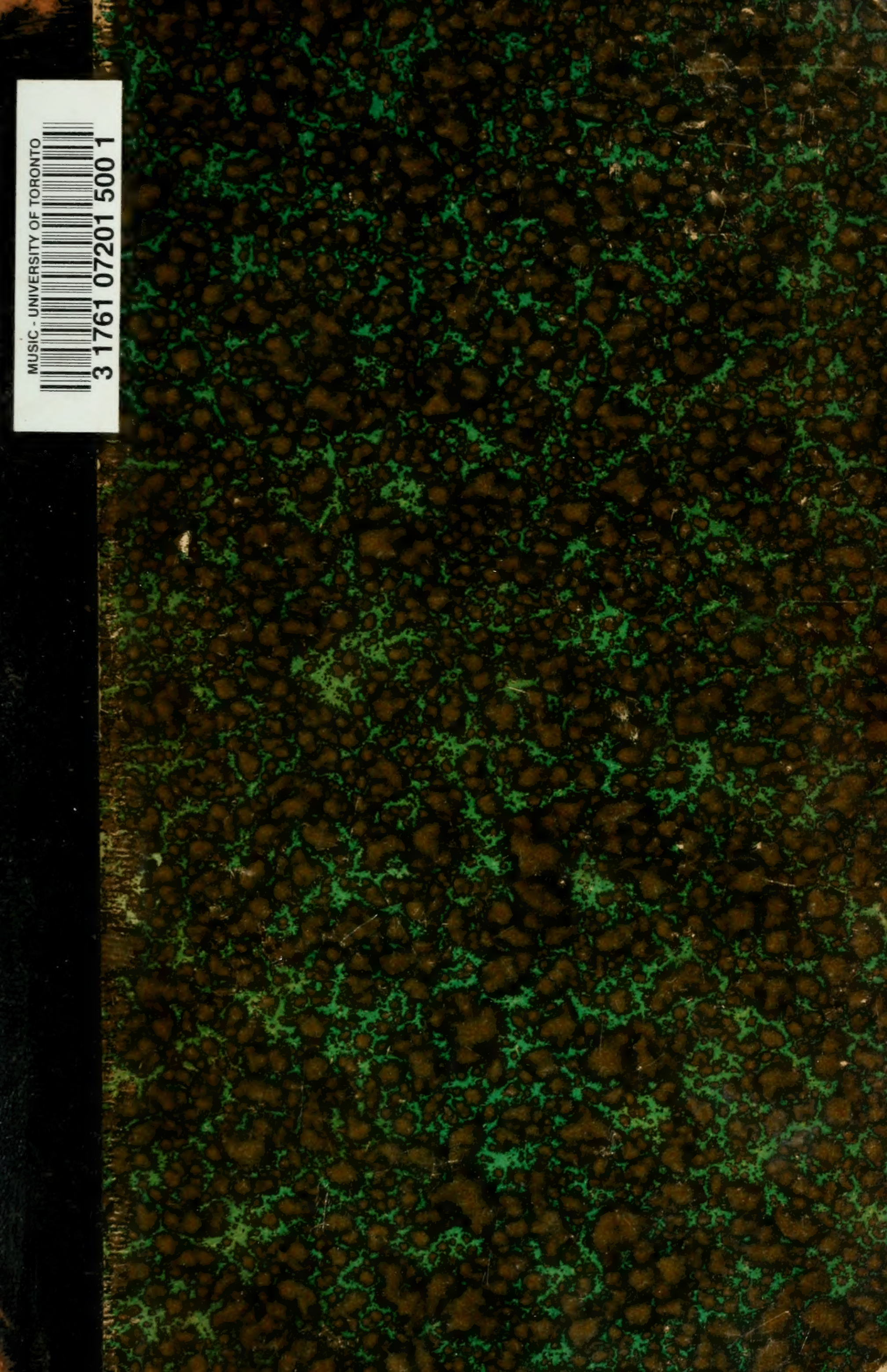
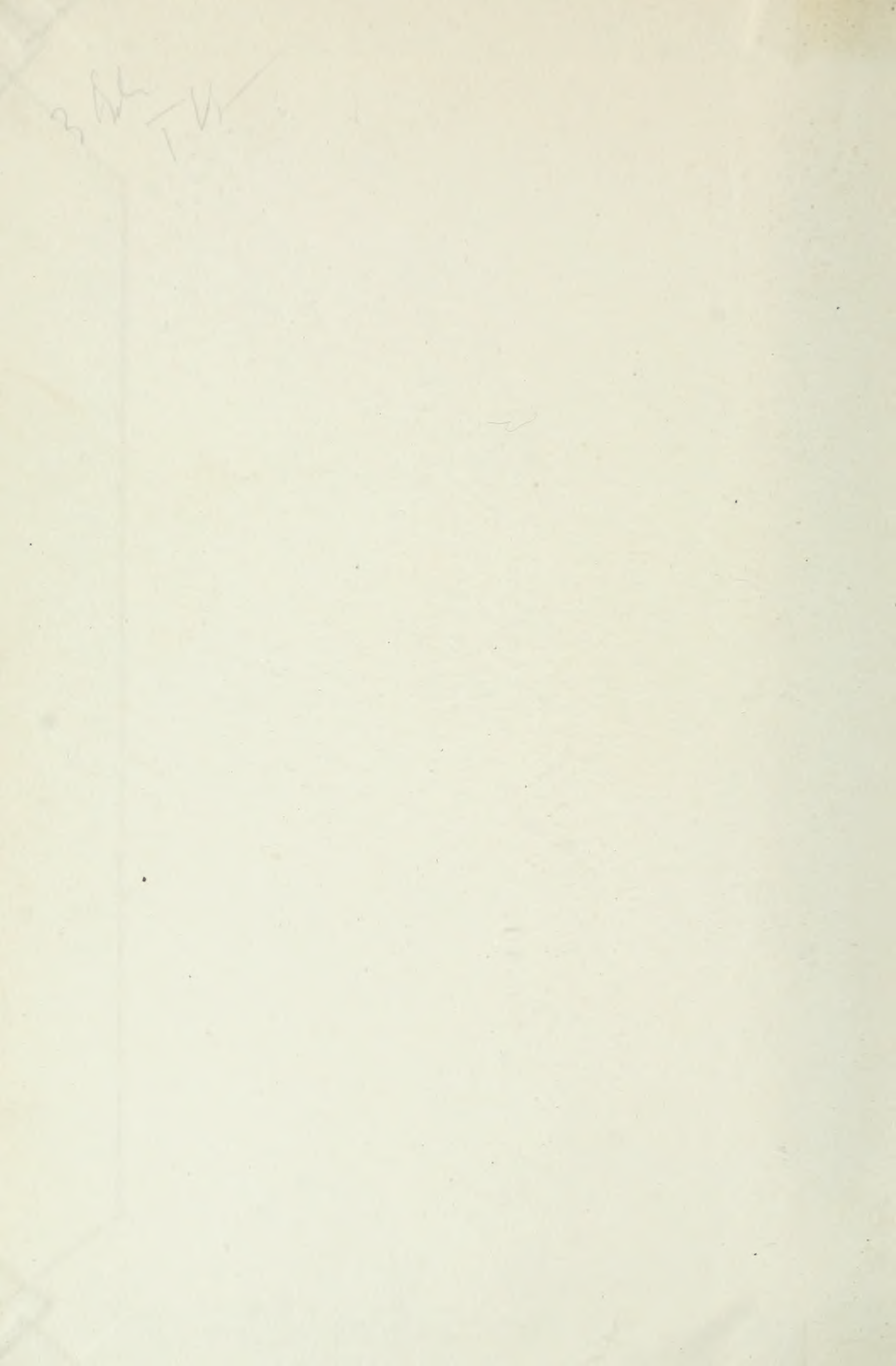
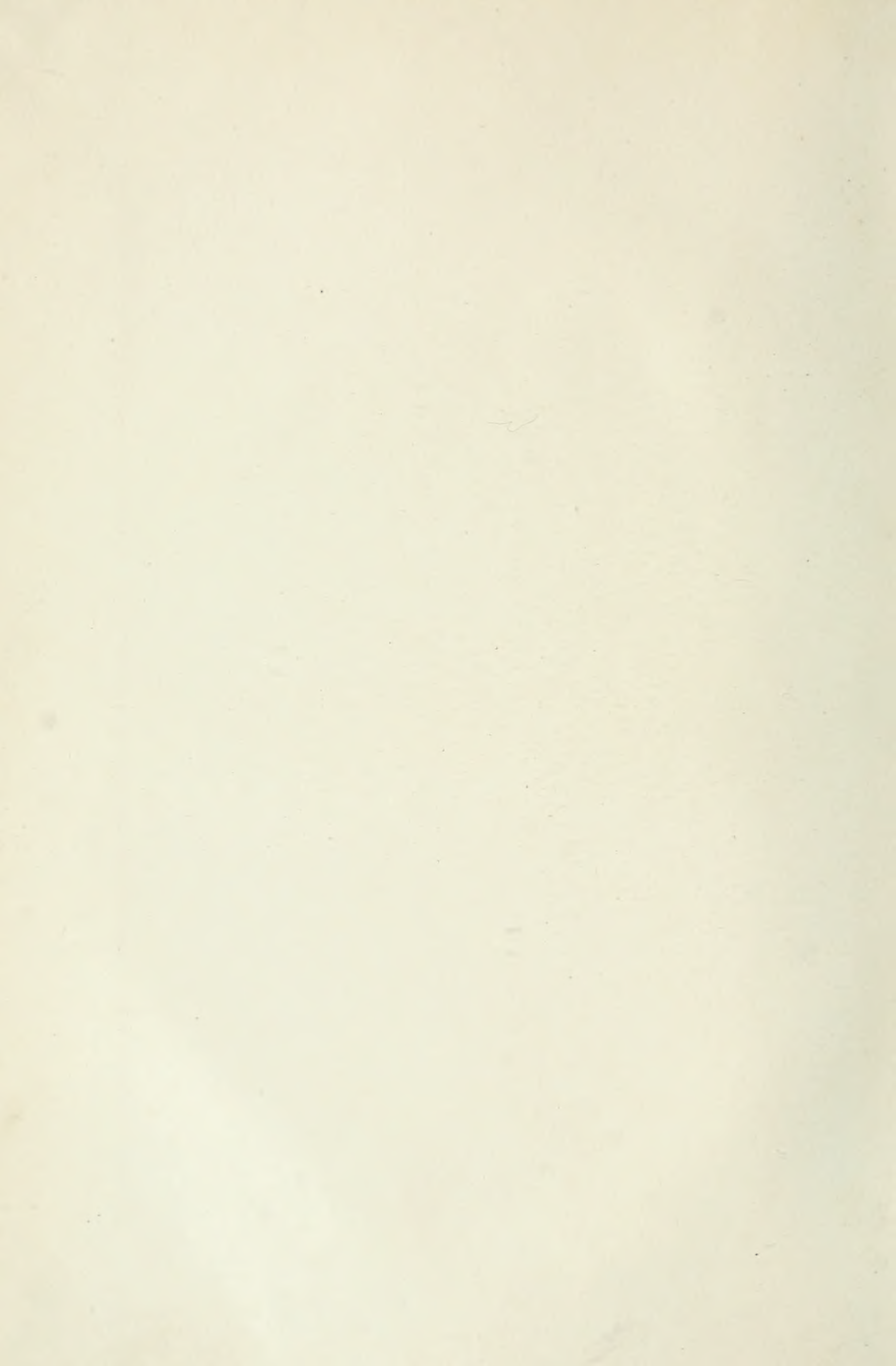

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 500 1





COMPENDIUM
DER
MUSIKGESCHICHTE.

I. BAND.

BIS ZUM ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS.

(VORGESCHICHTE. ALTE GESCHICHTE.)

II. BAND.

1600 – 1750.

(MITTLERE GESCHICHTE.)

FÜR SCHULEN UND CONSERVATORIEN.

VON

ADOLF PROSNIZ,
PROFESSOR AM WIENER CONSERVATORIUM.

WIEN,
ALFRED HÖLDER,
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.
1900.

COMPENDIUM

DER

MUSIKGESCHICHTE

1600—1750.

FÜR SCHULEN UND CONSERVATORIEN.

VON

ADOLF PROSNIZ,
PROFESSOR AM WIENER CONSERVATORIUM.

WIEN,
ALFRED HÖLDER,
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.
1900.

K. u. k. Hofbuchdruckerei Karl Prochaska in Teschen.

Vorrede.

Nur wenige Worte habe ich diesem Buche vorauszusenden. Es sind vor Allem Worte der Entschuldigung, der Rechtfertigung, — einmal wegen des solange verzögerten Erscheinens, und dann wegen des großen Umfangs desselben.

Die Verzögerung hat ihre Hauptursache in Hindernissen persönlicher Natur, deren Auseinandersetzung die Öffentlichkeit kaum interessiren würde. Was die für ein Compendium vielleicht ungebührliche Ausdehnung betrifft, kann ich manches zu meiner Rechtfertigung anführen. Zunächst konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, dem reicheren Stoffe auch eine reichere Behandlung angedeihen zu lassen und bei aller Gedrungenheit doch möglichste Vollständigkeit zu erreichen. Ich wollte ferner der gerade für diese Epoche so thätigen und ergiebigen neueren Forschung wenigstens in ihren Resultaten gerecht werden. Wenn durch diese größere Ausführlichkeit, wie durch die eingeflochtenen Nachweise von Standorten in Bibliotheken und Sammlungen, ferner durch die Listen von neuen Ausgaben dem Studirenden die Wege gewiesen werden, so wird dies gewiss Niemand übel vermerken.

Hinsichtlich der Anordnung und Darstellung kann ich mich im Allgemeinen auf Vorwort und Einleitung des ersten Bandes beziehen.

Für die hier behandelte Epoche musste zufolge des dichteren und verschlungeneren historischen Inhalts die rein chronologische Methode verlassen werden; im großen Ganzen wurde ihr aber durch die Theilung in zwei Hauptmassen, dem 17. Jahrh. und der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Rechnung getragen.

Mancher Bedenken ungeachtet entschied ich mich für die getrennte Darstellung dieser beiden Zeiträume. Das 17. Jahrh. bietet das Bild einer sich neugestaltenden Kunst, während in der ersten Hälfte des

18. Jahrh. die Ergebnisse dieses Gestaltungsprocesses zur Erscheinung kommen. Die Bedenken betrafen zumeist die neapolitanische Schule, die italienische Oper in Deutschland, und mehr noch die Hamburger Oper. Alle diese wurzeln allerdings in dem letzten Drittel des 17. Jahrh., doch konnte ihre zusammenhängende Darstellung in die erste Hälfte des 18. Jahrh. verlegt werden, da der Schwerpunkt der beiden ersteren in diesen Zeitraum, jener der letzteren in die Wende des Jahrhunderts fällt.

Der Instrumentalmusik aber, als einer speziellen, in ihrer Entwicklung stetig aufstrebenden Kunstgattung, glaubte ich eine die ganze Epoche umfassende Darstellung widmen zu sollen. Den beiden Großmeistern Händel und Bach, welche die Errungenschaften der ganzen Kunstepoche zur Voraussetzung haben, war der Abschluss des Ganzen vorbehalten. Als Vervollständigung war endlich eine übersichtliche Betrachtung der Musikwissenschaft nicht abzuweisen.

Nur wenige Bemerkungen noch — zum theil solche, welche schon im Vorwort zum ersten Bande enthalten sind.

Es bedarf keiner Rechtfertigung, dass die Zeitgrenzen der Epoche nach beiden Richtungen hin vielfach überschritten wurden wo es der Zusammenhang erforderte.

Biographischem ist auch hier kein zu weiter Raum zugemessen worden. Irrthümer sind geräuschlos berichtigt, Unverbürgtem und Überflüssigem wurde aus dem Wege gegangen. Man wird daher auch in diesem Buche manche wohlbekannte Anekdote, namentlich wenn sie nicht beglaubigt ist, vermissen.

Einzelne Wiederholungen waren im Interesse einer zusammenhängenden Darstellung nicht zu vermeiden.

Die Titel der angeführten Werke finden sich hier nur selten in ihrem vollen Wortlaute wiedergegeben; für unsere Zwecke konnte eine kürzere, doch unzweifelhafte Bezeichnung genügen.

In den Nachweisen von Bibliotheken und Neueren Ausgaben war selbstverständlich bibliographische Vollständigkeit weder erreichbar, noch beabsichtigt. Nur die im Text genannten Tonsetzer und vorzugsweise die markantesten, oder speziell erwähnten Werke sind berücksichtigt worden. Drucke und Stiche sind nicht immer unterschieden. Von Bibliotheken und Sammlungen wurden die vornehmsten, oder für den Fall unentbehrlichen gewählt. Die bei wiederholter Anführung derselben Bibliotheken, Sammelwerke etc.

gebrauchten Abkürzungen werden nach den vorangegangenen ausführlichen Bezeichnungen leicht zu entziffern sein, ebenso auch andere Abkürzungen. — Dass in einem Buche mit so vielen Details nicht auch einzelne Irrthümer vorkommen sollten, wage ich kaum zu hoffen.

Ein Verzeichnis der einschlägigen neueren Werke, welche zum theil der vorliegenden Arbeit als Quellen gedient haben, ist im Anhange gegeben. Doch kann ich es mir nicht versagen, schon an dieser Stelle in historischem Sinne, wie in persönlicher Dankbarkeit einige jener Männer zu nennen, welche in hervorragender Weise durch selbständige Forschung, in gediegenen Werken, in lichtspendenden Essays, oder durch Herausgabe älterer Musikwerke die Geschichte dieser Epoche förderten. Vor Allem den Altmeistern Fétis, Gevaert, Chrysander, Spitta, Ambros, Dommer die Ehre, dann den hochverdienten Gelehrten Guido Adler, Rob. Eitner, Oscar Fleischer, Hermann Kretzschmar, Hugo Riemann, Max Seiffert, Emil Vogel, Anderer nicht zu gedenken, die gebührende Anerkennung.

Bei den raschen Fortschritten, welche die historische Musikwissenschaft heutzutage macht, kann auch ein den Gegenstand zusammenfassendes Werk niemals als abgeschlossen betrachtet werden. So möge denn eine Erweiterung und Vervollkommnung desselben vielleicht einer zweiten Auflage beschieden sein!

Wien, im Juli 1900.

Der Verfasser.

Inhalt.

Mittlere Geschichte.

1600—1750.

Erster Zeitraum:

Das 17. Jahrhundert.

Einleitung.

Das 17. Jahrhundert nimmt in der Musikgeschichte eine eigenthümliche Stellung ein.

Die alte Kunst hat ihren Höhepunkt überschritten, eine neue Kunst ersteht.

Um das Jahr 1600 erschallt es wie ein mächtiges „Es werde“ in die Musikwelt hinein. Und nun beginnt ein Wogen und Gähren, ein Keimen und Wachsen, ein Bilden und Schaffen.

Die Musik tritt in das Zeichen der Poesie. Der Zug nach bewusster Aussprache individueller Empfindung, nach Geltung der Dichtung in dem Tonsatze, wie er schon im Madrigal sich ankündigt, gelangt zum Durchbruch.

In dem ausdrucksvollen Einzelgesang, in dem musikalischen Drama erscheint an der Schwelle des Jahrhunderts die neue Kunst. Armselige Anläufe sind es zu hochfliegenden Zielen! Doch die innere Kraft, welche die Reformidee in sich barg, wirkte stetig fort — zersetzend, neubildend.

Mannigfache Wandlungen und Fortschritte auf musikalischem Gebiete vollziehen sich im 17. Jahrhundert.

Das harmonische Grundwesen gelangt zur Herrschaft: es durchdringt den contrapunctischen Tonsatz und das gesammte musikalische Schaffen. Die alten Tonarten gehen in die modernen über, die alte Mensur und ihre Notenfiguren in die neuere Taktordnung und Notirung, die Instrumentalmusik entwickelt sich zur Selbständigkeit, Gesangskunst und Instrumentenspiel veredeln sich. Die weltliche Musik erweitert ihr Gebiet, ihr Styl theilt sich der kirchlichen mit. Neue Formen und Darstellungsmittel tauchen auf.

Doch allen diesen Fortschritten und Errungenschaften haftet noch der Charakter des Schwankenden, Unfertigen an. Das Harmoniewesen bleibt noch lange empirisch, bis es eine bewusste, wissenschaftliche Behandlung erfährt. Die alten Tonarten vertheidigen noch lange ihren Namen, während ihr Wesen sich schon verflüchtigt hat. Nur zögernd und widerstrebend weichen die alten Systeme zurück. Die strenge Regel tritt noch oft der freieren Kunstübung entgegen. Gesang und Instrumentalkunst bewegen sich auf der neuen Bahn noch schwerfällig und fremd. Zahlreich sind die Benennungen der Formen, deren begriffliche Bestimmung und Unterscheidung jedoch häufig unsicher ist. Auch über die Verwendung der Darstellungsmittel, die Ausführungsart, bleiben wir oft im Unklaren.

Die Vokalmusik, welche auch im 17. Jahrhundert die herrschende Kunst bildet, nimmt die Instrumente in ihren Dienst, als harmonische Stütze, zur Verstärkung, zur Färbung. Solo- und Ensemblegesang, begleitende und reine Instrumentalmusik treten in den Wettbewerb. Der neue concertirende Styl, der sich dem a Capella-Styl gegenüberstellt, findet in der Kirchen- und Kammermusik Aufnahme. Diesen beiden gesellt sich als dritte Gattung die dramatische Musik hinzu.

Doch den reicheren Mitteln entspricht nicht ihr untreier, unbeholfener Gebrauch, der Vermannigfaltigung der Kunstgattungen und Formen nicht ihr ärmlicher Gehalt. Zu Anfang des Jahrhunderts macht sich ein Rückgang der Tonsetzkunst bemerkbar, welcher sowohl die neue Richtung als auch die contrapunctische Musik umfasst. Auf allen Wegen begegnen wir einer reflektirenden Kunstweisheit, während die schöpferische Kraft weit zurückbleibt. In den Produkten der neuen Musik herrscht Formlosigkeit neben engbegrenzter Erfindung. Unfertigkeit und Gebundenheit bilden den charakteristischen Grundzug der musikalischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Verfeinerung und Vielseitigkeit des Tonlebens und des Ausdrucks liegen noch in weiter Ferne.

Im Ganzen ist es ein Jahrhundert des Überganges. Nicht Größe ist es, welche dem 17. Jahrhundert fehlt, sondern Freiheit, Abrundung, Vollendung. Nur die Werke der a Capella-Kirchenmusik zehren an einer großer Vergangenheit.

Über die musikalische Produktion dieses Jahrhunderts liegt noch zum Theil ein Halbdunkel gebreitet. Den reichen Schätzen, welche das 16. Jahrhundert hinterließ, verglichen, scheint das nachfolgende arm. Nicht, dass es an berühmten Namen Mangel litte, doch lässt die Bekanntschaft mit den ihnen zugehörigen Werken zu wünschen übrig. Allmälig lichtet sich dieses Halbdunkel. Meister, wie Monteverdi, Carissimi, Schütz, die großen deutschen Organisten — sie Alle, die einen langen Schlaf über ihre größeren Nachfolger hinaus gethan, werden jetzt zu neuem Leben erweckt und der Nachwelt erhalten. Immerhin erscheint das Bild des 17. Jahrhunderts wie die Karte eines noch nicht völlig entdeckten Erdtheils.

Einzelne Meister treten klar hervor. Als imponirendste Gestalt unter ihnen steht Heinrich Schütz da. Große Züge finden sich auch bei anderen Meistern des 17. Jahrhunderts, den Eindruck des Fertigen jedoch vermögen nur wenige zu machen. Von den Italienern ist es etwa Cesti, von den Franzosen Lully, von den deutschen Organisten Froberger.

Die Schätzung und Beurtheilung der Werke dieser Epoche kann immerhin nur eine bedingte sein. Anders gestalten sich diese vom historischen Standpunkt, auf den Fortschritt hin angesehen, anders von dem Standpunkt unserer heutigen ästhetischen Kunstempfindung betrachtet.

Jede Kunsterscheinung ist vor Allem an ihrer Zeit zu messen. Hat dieselbe einen Fortschritt bewirkt, oder fasst sie das in ihrer Epoche Errungene vollendend zusammen? Dann aber werden wir uns auch fragen: Welcher geistige Gehalt, welche Schönheitszüge haften an dem Kunstwerke und wie wirkt es noch heute auf uns?

Schon von Mitte des 16. Jahrhunderts an haben die Italiener die Führung auf dem Gebiete der Musik übernommen. Auch die Fortschritte der musikalischen Kunst im 17. Jahrhundert gehen von Italien aus. Eröffnet werden dieselben durch die Reformbewegung in Florenz an der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts.

I.

Die Musikreform. — Florenz. — Das Jahr 1600. — Monodie und Oper. — Caccini, Peri, Viadana, Cavaliere. — Nächste Nachfolge.

Die alte contrapunctische Kunst hatte ihren Sättigungspunkt erreicht. Eine unbestimmte Sehnsucht nach etwas Grundverschiedenem, Neuem, durchzog die Musikwelt, die schaffende, wie die empfangende. Die Lösung der Massen, die Wendung zu dem Individuellen war lange vorbereitet und folgte einer inneren Gesetzmäßigkeit. Die Bewegung, welche nun in Fluss kam, trieb von dem Bestehenden ab, einem Gegensatze zu. Nichts Künstliches mehr — Einfachheit ward die Losung: wurde das Wort bisher vernachlässigt, jetzt sollte es zur Geltung kommen: an die Stelle unpersönlicher Stimmen traten singende Personen. Diese Bewegung vollzog sich unter einer achtunggebietenden Flagge, der Wiedergeburt der griechischen Kunst. Eine Renaissance, wie sie längst in den anderen Künsten stattgefunden, sollte nun auf musikalischem Gebiete versucht werden. Eitles Beginnen! Nicht bloß der Mangel an musikalischen Denkmalen aus antiker Zeit, mehr noch der gänzlich veränderte Nationalgeist mussten ein solches Ziel unerreichbar machen. Doch führten diese Bestrebungen, von einem glücklichen ästhetischen Instinkt geleitet, zu einem neuen Musikstyl.

Musikreform. Die große Musikreform, welche zu Ende des 16. Jahrhunderts ins Leben trat, nahm ihren Ausgang von Florenz.

Florenz. Florenz, in dessen Vergangenheit, unter der pracht- und kunstliebenden Herrschaft der Medici, so viele glorreiche Namen verflochten sind, war in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Brennpunkt literarisch-schöngeistigen Lebens. Auch die Musik wurde in den Kreis desselben gezogen.

Bardi. Es war um das Jahr 1580, als sich in dem Hause eines vornehmen Kunstfreundes, des Giovanni Bardi, Grafen von Vernio, eine Gesellschaft von Gelehrten, Schriftstellern und Künstlern zu versammeln anfing, welche literarische und künstlerische Fragen erörterte. Als

Bardi 1594 Florenz verließ, um sich auf Berufung des Papstes nach Rom zu begeben, fanden die Zusammenkünfte in dem Hause des Jacopo Corsi statt. Als Mitglieder dieser Gesellschaft sind zu nennen: Galilei, Mei, Strozzi, Rinuccini, Caccini, Peri, vielleicht auch Cavaliere, endlich Corsi selbst. Alle die Genannten waren aus edlen Florentiner Geschlechtern, die meisten standen in Diensten des Hofes.

Corsi.

Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Physikers und Astronomen Galileo Galilei, war gelehrter Schriftsteller und praktischer Musiker. In ersterer Eigenschaft kämpfte er für die Vorzüge der griechischen Musik, in letzterer, auf der Laute und der Viola geschickt, schrieb er auch für diese Instrumente, nebstbei auch Madrigale. Der gelehrte Girolamo Mei war Verfasser zahlreicher, auch die Musik betreffende Abhandlungen. Pietro Strozzi ist als Componist der Musik zu verschiedenen Schauspielen und Intermezzi zu erwähnen. Ein hervorragendes Mitglied der Gesellschaft war der begabte Dichter Ottavio Rinuccini, dessen Ideen, wie dessen wohllautende Verse die Erstlingsprodukte der Florentiner stützen. Die eigentlichen Musiker des Kreises waren Caccini und Peri, beide nicht zu den gelehrten Tonsetzern zu zählen, doch in der ausübenden Kunst erfahren, in der schaffenden denkende Köpfe. Giulio Caccini (— 1615), Römer von Geburt, war ein vorzüglicher Sänger und tiefer Kenner der Gesangskunst. Frau und Töchter wurden von ihm zu Sängerinnen ausgebildet. Schon in früherer Zeit hatte er mit seinen Canzonetten und Sonetten, die er mit Begleitung der Theorbe vorzutragen pflegte, in Privatkreisen Aufsehen erregt, 1579 sang er bei dem Vermählungsfeste Francesco's von Medici in einem Intermezzo von Strozzi. Seine älteste Tochter, Francesca, vielseitig begabt, trat auch als Componistin hervor. Jacopo Peri (1561—1633), Florentiner, Musikdirektor Ferdinand I. und Cosmo II., wurde als Sänger und Clavierspieler sehr geschätzt. Mit Jacopo Corsi, der selbst ein gebildeter Musiker war, mit Rinuccini und Caccini, war Peri einer der Vorkämpfer der Reformbewegung. So auch Emilio del Cavaliere oder Cavalieri.

Galilei.

Rinuccini.

Caccini.

Peri.

Diese doppelte Schreibart der Namen findet man auch sonst häufig genug, wie Monteverde und Monteverdi, Durante und Duranti, Pergolese und Pergolesi u. s. w.

Cavaliere, römischer Edelmann, war unter Ferdinand I. in Florenz als Intendant der Hofmusik angestellt. 1597 begab er sich nach Rom. Schon vor diesem Zeitpunkt hatte er Madrigale und Musik zu Schauspielen geschrieben.

Cavaliere.

Das sind die Männer, welche es unternahmen, eine ihren Ideen entsprechende neue Kunst herbeizuführen. In diesem Kreise erfuhr die herrschende contrapunctische Musik die schärfste Verurtheilung. Als das einzige würdige Ziel galt ihnen die Nachahmung der Alten. Der Geist Plato's umschwebte ihre Berathungen. Die unbestimmten Vorstellungen, welche die Nachrichten und Schilderungen der klassischen

Schriftsteller von der Musikausübung der Griechen in ihrer Phantasie hervorriefen, verdichteten sich in ihnen zur Gestaltung eines ausdrucksvollen, deklamatorischen Einzelgesanges, der Monodie — zum musikalischen Drama, der Oper.

Monodie.

Die Monodie der Florentiner war ein Einzelgesang mit harmonischer Begleitung. War der Einzelgesang überhaupt, oder inwiefern war er eine neue Erscheinung? Der Gregorianische Gesang, auch das Volks- und weltliche Lied waren einstimmig, jedoch ohne harmonische Grundlage. Die Gesänge der Troubadours und Minnesinger wurden begleitet, doch kann man sich ihre instrumentale Begleitung nur als harmonisch unentwickelt denken. — Auch hier, wie bei vielen anderen musikgeschichtlichen Fragen, finden wir die Lösung in der Musik aus dem Volke. Dass man schon frühzeitig zur Laute oder einem anderen Instrument sang, ist historisch nachweisbar. In Italien gab es schon gleichzeitig mit den deutschen Minnesingern sogenannte Cantori a liuto. Nichts von ihrer Musik ist bekannt. Bis zum 16. Jahrhundert scheint diese Praxis eine wachsende Verbreitung bei den musikliebenden Dilettanten aller Nationen gefunden zu haben, auch vervollkommnet sich die Begleitung. Wir ersehen dies aus vereinzelt vorhandenen Sammlungen solcher Musikstücke dieser Zeit: sie enthalten einstimmige volksthümliche Lieder mit der Begleitung in Lautentabulatur, welche letztere schon eine ansehnliche Geschicklichkeit verräth. Solche Lieder finden sich in Italien als Ballate, Villanelle, in Frankreich als Airs de cour, in Deutschland in Lautentabulaturbüchern.

Vorstufen.

Volksmusik.

Cantori a liuto.

Beispiele.

Aus dieser Gattung wären beispielsweise anzuführen: Einzelne begleitete Gesangsstücke in den Frottole bei Petrucci, in den Lautentabulaturen von Schlick, Denss u. s. w., ferner Franciscus Bossinensis (aus Bosnien) Lautenbuch mit 70 Liedern zur Laute, Petrucci 1509, Don Luys Milan (Spanier) Libro de musica de vihuela, Valencia 1536, Adrien le Roy, Tablature de Luth, Paris 1551, Vincenzo Galilei „Il fronimo" (Abhandlung über die Laute mit Beispielen), Venedig 1583.

Falsche Monodie.

Eine andere, eigenthümliche Art einstimmigen Gesanges, die sogenannte falsche Monodie, bestand darin, dass man aus mehrstimmigen Vokalsätzen, meist Madrigalen, eine losgelöste Stimme sang, die anderen auf Instrumenten spielte.

Alles dies steht nur in äußerlicher Beziehung zur Monodie der Florentiner. Nur der deklamatorische Vortrag des Gregorianischen Gesanges lässt sich ihr von ferne vergleichen.

Beschaffenheit der Monodie.

Die Monodie schloss sich eng an die Worte an, strebte deren Ausdruck wiederzugeben und hatte eine accordliche Begleitung: sie war theils recitirend, theils gesangsmäßig, im Vortrag rhythmisch frei, oder taktmäßig (mensurirt). Die harmonische Begleitung wurde durch einen unterlegten, nur spärlich bezifferten Bass mehr angedeutet als genau vorgeschrieben. Die Begleitung war dem Clavier, der Orgel, Laute oder Theorbe anvertraut.

Die ältesten Monodien sollen von Vincenzo Galilei herrühren. Derselbe componirte Verse aus Dante, ferner Lamentationen Jeremias' in dem neuen Style: erstere trug er selbst mit Violenbegleitung vor. Nichts davon ist erhalten. Die ersten bekannten Proben dieser Gattung finden sich in Caccini's Nuove Musiche, einem Werke, welches in Florenz 1601—1602 gedruckt ist.

Älteste Monodien. Galilei.

Caccini.

Le Nuove Musiche beginnen mit einer Vorrede, „Ai Lettori", in welcher die allgemeinen Grundsätze des neuen Styls, dessen Erfindung sich Caccini rühmt, dargelegt werden. Der Gesang solle sich der Dichtung unterordnen. Es folgen Vorschriften für die Ausführung des Sologesanges und dessen Begleitung. Caccini verlangt geradezu einen freieren Vortrag der Singstimme und gibt dem Sänger deren Ausschmückung anheim. Doch wird der Missbrauch mit den Coloraturen (Passagien) getadelt. Die Vorrede schließt auch eine Gesangslehre ein. Diese behandelt die Tonbildung, Intonation, Vocalisation, Register (die voce naturale, Bruststimme, und voce finta, Kopfstimme), Auffassung des Textes, Freiheit des Vortrages. Die Gesangsmanieren und Verzierungen finden eine detaillirte Erklärung. Trillo bedeutet die rasche Wiederholung ein und desselben Tones (eine Art Tremolo oder Vibrando), Gruppo ist unser Triller, andere beschriebene Manieren heißen Esclamazio, Ribattuta di gola, Cascata u. s. w. Eine Reihe von Passagien vervollständigt diese Ausführungen. Zur Illustrirung derselben sind noch zwei längere Beispiele mit Bass eingeschaltet. Der praktische Theil des Werkes besteht aus zwölf einstimmigen Madrigalen (Monodien), dann aus zehn Arien (Monodien in Strophenform). Zwischen diesen beiden stehen Fragmente aus Il Rapimento di Cefalo und zwar drei Arien und zwei Chöre. In den Arien sind die eigenen Coloraturen der ausführenden Sänger Palantrotti, Peri und Rasi wiedergegeben. Einer der Chöre ist durch Instrumente zu begleiten. — In sämmtlichen Gesängen des Werkes wechseln höhere und tiefere Stimmgattungen. Die Notirung ist die rautenförmige, mit Taktstrichen versehen. Das Ganze umfasst 40 Seiten. Die Nuove Musiche sind noch in zwei weiteren Auflagen bekannt, die von 1607 und 1615.

Nuove Musiche. Grundsätze.

Gesangslehre.

Verzierungen.

Monodien.

Die Monodien Caccini's, einförmig und reizlos wie sie im Ganzen sind, erscheinen uns wie die stammelnden Ansätze zu einer neuen Sprache. Die Tonfolgen und kleinen melodischen Phrasen sind jedoch verständlich, klar gruppirt, nur durch häufige Verzierungen (entgegen dem von ihm selbst aufgestellten Grundsatz) überladen. Das Streben nach Ausdruck ist überall zu erkennen. Die „Madrigale" sind vorherrschend Deklamation, die „Arien" nähern sich dem Strophenlied. Der unterlegte Bass, spärlich beziffert, hat wenig Bewegung, doch ist er, als Stütze der Harmonie gedacht, meist korrekt. Die Tonalität schwankt noch zwischen der alten und neuen. Als anmuthendere Stücke lassen sich bezeichnen: die Madrigale *Deh, dove son fuggiti, Amarilli, mia bella*, die Arie *Fere selvagge*. Die in dem Werke enthaltene Anweisung zum Kunstgesange ist als die älteste ihrer Art zu betrachten. Die Gesangsmethode Caccini's blieb durch das ganze 17. Jahrhundert in Übung und bewahrte noch darüber hinaus ihr Ansehen.

Charakteristik.

Gesangsmethode.

Die Monodie in den Kirchengesang eingeführt zu haben, ist das Verdienst Lodovico Viadana's.

Monodie im Kirchengesang.

Lodovico Grossi da Viadana, geboren in Viadana bei Cremona um 1564, soll bei Cost. Porta studirt haben, war später, etwa von

Viadana.

1594—1609. Kapellmeister bei S. Pietro in Mantua und wirkte auch als Kirchenkapellmeister in Rom; er starb 1645. Das Hauptwerk dieses fruchtbaren Tonsetzers sind die Cento Concerti ecclesiastici (Kirchenconcerte), welche zuerst 1602 erschienen. Außerdem schrieb er von mehrstimmiger Vokalmusik Madrigale, Psalmen, Magnificat, Messen, Vespern, Falsi Bordoni, Canzonette u. s. w., endlich auch kirchliche Sinfonien zu acht Stimmen. Die Kirchenconcerte bestehen aus Gesängen für eine, zwei bis vier Stimmen nebst einem Basso continuo für die Orgel.

Kirchenconcerte.

Die Concerti ecclesiastici sind in fünf Stimmbüchern gedruckt, von denen das fünfte für die Orgel bestimmt ist. Das Werk ist mit einer lehrreichen Vorrede in italienischer Sprache versehen, in welcher Viadana seine „neue Erfindung", namentlich die Vertheilung des Tonsatzes auf die Singstimmen und die Begleitung, dann die Art der Ausführung der letzteren auf der Orgel erklärt. Der Text der Gesänge ist lateinisch, die Notirung die der Mensuralnoten ohne Taktstriche. Der unbezifferte Bass ist nur hie und da mit ♮ oder ♭ für die Terz versehen. Die Cento Concerti (eigentlich 106) sind in mehrfachen Auflagen zu Venedig, zu Frankfurt 1609, 1612, 1620 und in einer Gesammtausgabe 1626 erschienen.

Charakteristik.

Die Neuheit in den Kirchenconcerten Viadana's, die Einführung von Sologesängen mit begleitendem Bass, wetteifert mit jener der Florentiner Monodien, indem beide etwa gleichzeitig entstanden sind. Man kann dem Gesang bei Viadana, der sich durch größere Biegsamkeit und edle Einfachheit auszeichnet, den Vorzug vor Caccini einräumen. Die Ausführung des begleitenden Orgelbasses, welcher der Bezifferung entbehrt, ist nur durch die Andeutungen in der Vorrede etwas näher bestimmt. Der Bass mit seiner harmonischen Ausfüllung dient theils als Stütze der Singstimme, theils ist er selbst als Stimme zu behandeln, und einfach „tasto solo" zu spielen. Ob Viadana der Erfinder des Basso continuo, oder wie er später allgemein genannt wurde, des Generalbasses ist, bleibt dahingestellt. Jedenfalls findet man schon 1600 bei Caccini, Peri, Cavaliere den bezifferten Bass.

Generalbass.

Generalbass, heutzutage oft fälschlich mit Harmonielehre verwechselt, ist die abgekürzte Aufzeichnung der Harmonie und Stimmführung durch einen bezifferten, fortlaufenden Bass (Basso generalis, Basso continuo). Die Entstehung desselben fällt mit jener der Monodie zusammen. Der Einzelgesang bedurfte der harmonischen Ausfüllung. Anfangs spärlich und ungenau beziffert, wird der Generalbass später reichlicher und sicherer in der Bezeichnung. Eine gewisse Freiheit war dem Ausführenden aber stets vorbehalten. Der Generalbass als Vertreter der begleitenden oder ausfüllenden Harmonie fand seine Verwendung auch bei mehrstimmigen Tonsätzen für Gesang oder Instrumente, als Stütze oder als harmonische Ergänzung. In der Folge bildete sich das freie Generalbassspiel auf den Tasteninstrumenten zu einer Kunstübung aus, welche Gewandtheit und auch Erfindung beanspruchte.

Concertirender Styl.

Mit Viadana beginnt der neue concertirende Styl in der Kirchenmusik, die „seconda prattica di musica", welcher fortan dem a Capella-Styl gegenübertritt.

Concert bedeutet in der Musik im Allgemeinen einen Wettstreit der darstellenden Kräfte. Die spezielle Bezeichnung „Concert" übertrug sich

nacheinander auf verschiedene Kunstformen. Das Kirchenconcert verwendete Solo- und mehrstimmige Gesänge mit Begleitung von Orgel oder Instrumenten, nebst reinen Instrumentalsätzen. Der concertirende Styl brachte durch die größere Mannigfaltigkeit der Darstellungsmittel auch eine lebendigere Bewegung des Ausdrucks mit sich.

Oper.

Die große Errungenschaft der neuen Musik war aber die Oper. Den Begründern dieser Kunstgattung schwebte als höchstes Ziel die Verschmelzung von Sprache und Gesang zu einheitlichem dramatischen Ausdruck vor. Die Verwirklichung dieser leitenden Idee hatte aber einen eigenen Styl zur Voraussetzung. Es ist die große That der Florentiner, den dramatischen Styl und damit das musikalische Drama gefunden zu haben.

Dramatischer Styl.

Wohl gab es von altersher schon Schauspiele mit Musik — von dem antiken Drama angefangen, durch die Mysterien des Mittelalters bis zu den Festspielen an den italienischen Fürstenhöfen, welche die unmittelbaren Vorläufer der Oper bilden. Wir haben ihrer in der vorigen Epoche gedacht. Die Musik zu diesen Schauspielen war jedoch entweder anderen Kunstgattungen entnommen, oder stand als bloße Ausschmückung außer jeder Beziehung zu dem Drama. In den geistlichen Schauspielen war der Gesang meist gregorianisch, in den weltlichen stellten eingeflochtene Lieder, Madrigale, Instrumentalstücke und Chöre den musikalischen Antheil dar.

Vorläufer der Oper.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts treten in Italien die Schauspiele mit Musik bei festlichen Gelegenheiten häufiger auf. Beliebt waren die musikalischen Zwischenspiele, Intermedien, welche in die Darstellung von Schauspielen eingeschaltet wurden. Ein berühmtes Beispiel dieser Gattung sind die gelegentlich der Vermählung Ferdinand I. von Medici mit Christine von Lothringen 1589 aufgeführten Intermedien zu der Komödie *l'Amico fido* von Bardi. Eine gleichzeitige Beschreibung gibt von der Pracht dieser Aufführung Kunde. Die Musikstücke, sechs an der Zahl, wurden unter dem Titel *Intermedii et Concerti* 1591 von Malvezzi herausgegeben.

Intermedien.

Malvezzi's Intermedien

Inhalt.

Die Intermedien sind in einzelnen Stimmheften und einem Supplement gedruckt. Sie bestehen aus vier- bis achtstimmigen Madrigalen, dann sogenannten Dialoghi zu 12—30 Stimmen in mehrere Chöre getheilt, alles mit reicher Instrumentalbegleitung (Concerti), endlich noch drei Sinfonien in Madrigalform. Ein Verzeichnis zählt die verwendeten Instrumente auf. Die mitwirkenden Sänger und Instrumentisten werden genannt. Die Dichtungen sind meist von Rinuccini, die Compositionen von Malvezzi, Marenzio, auch Cavaliere, Bardi, Peri und Caccini haben zu der Musik beigetragen. Das dritte der Intermedii Il Combattimento d'Apollo col serpente, nach dem griechischen Pythicon von Rinuccini gedichtet, ist von Marenzio componirt. Von Madrigalen, deren Oberstimme gesungen wurde, während die anderen Stimmen den Instrumenten zufielen, sind auch einige vorhanden. In einem derselben (partiturmäßig gedruckt) ist die reichverzierte Oberstimme, wie sie von der berühmtesten Sängerin in Florenz, Vittoria Archilei, ausgeführt wurde, verzeichnet. Ähnlich sind auch andere von Peri vorgetragene Madrigale. Die Instrumente werden chormäßig verwendet; sie sind auch bei den ausgeschriebenen Stimmen der Sinfonien nicht namhaft gemacht. Die vorkommenden Ballette (Balli) werden gesungen und getanzt.

Dramatische Stücke von Cavaliere.

Zu nennen sind ferner drei dramatische Stücke von Emilio del Cavaliere: *Il Satiro*, *La disperazione di Sileno* und *Il Giuoco della cieca*, die ersteren 1590, letzteres 1595 in Florenz aufgeführt. Die Texte sind sämmtlich von Laura Guidiccioni, einer vornehmen Dame in Lucca. Die Musik ist nicht erhalten. Aus den Nachrichten lässt sich entnehmen, dass diese Stücke vollständig gesungen wurden, aber dass ihre Beschaffenheit den dramatischen Grundsätzen der Florentiner noch nicht entsprach.

Anfiparnasso.

Über die wunderliche Komödie l'Anfiparnasso von Or. Vecchi mit ihren bunten Szenen und den fünfstimmigen Madrigalen hinter der Bühne, welche 1597 in Druck erschien, ist schon in der vorigen Epoche berichtet worden.

Nicht bloß in Italien, auch in anderen Ländern begegnen wir gleichzeitig Schau- und Festspielen mit Musik von untergeordneter Bedeutung.

Alle diese Erscheinungen nähern sich nur von ferne der Florentiner Oper. Nicht ein Drama mit Musik, ein Drama in Musik (Dramma in musica) sollte dieselbe sein. Die Florentiner suchten den Gesang auf der Spur der Sprache, ihrer Betonung und ihrem Ausdrucke — sie fanden das Recitativ. Das Recitativ wurde das Hauptelement ihres dramatischen Styls. Man schreibt die Erfindung desselben dem Jacopo Peri zu, der sie auch selbst für sich in Anspruch nimmt.

Recitativ.

Das erste Werk in diesem neuen dramatischen Styl (Stilo recitativo, Stilo rappresentativo) war Dafne, ein mythologisches Schäferspiel, Dichtung von Rinuccini, Musik von Peri, welches 1594 in dem Palast Corsi einer glänzenden Gesellschaft vorgeführt wurde. Die Musik ist verloren gegangen.

Dafne.

Die erste erhaltene Oper ist die im Jahre 1600 in Florenz aufgeführte Euridice. Diese denkwürdige Aufführung gehörte zu den Festlichkeiten gelegentlich der Vermählung Maria's von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich (16. Dezember 1600) und fand im Palazzo Pitti in Gegenwart des Hofes, des französischen Gesandten und eines geladenen vornehmen Kreises statt. Die Dichtung, welche die Orpheus-Mythe zum Stoffe hat, war von Rinuccini, die Musik von Peri, in einigen Theilen aber von Caccini. Die Rolle des Orfeo wurde wahrscheinlich von Peri, die der Euridice von Vittoria Archilei dargestellt. Der Chor zählte 57 Personen. An den Instrumenten, welche sich hinter der Szene befanden, wirkten vornehme Kunstfreunde. Der Erfolg der durch eine prächtige Ausstattung gehobenen Aufführung war ein glänzender und nachhaltiger. Sowohl Peri's als auch Caccini's Euridice, welche beide die Oper vollständig componirt hatten, wurden 1600 in Florenz durch den Druck veröffentlicht.

Euridice. 1600.

Aufführung.

Druck.

Die gedruckte Partitur der ersteren trägt den Titel: Le musiche di Peri Jacopo, nobil Fiorentino, sopra l'Euridice de Sign. Ottavio Rinuccini. Eingeleitet wird sie durch die Widmung und eine Vorrede (Ai Lettori), welche, oft citirt, die Prinzipien der neuen Richtung auseinandersetzt. Die nun folgende Partitur ist die denkbar einfachste: Singstimme und Bass, in

Peri's Euridice. Inhalt.

den Ritornellen ebenfalls nur Oberstimme und Bass, bloß die Chöre in partiturmäßiger Aufzeichnung. Die Oper erscheint von mäßiger Ausdehnung, ist nicht in Akte und Szenen getheilt, weist aber einen mehrmaligen Wechsel des Schauplatzes auf. Dem eigentlichen Drama geht ein Prolog voran, in welchem die allegorische Gestalt La Tragedia (mit einem Strophengesang) auftritt. Die Personen des Dramas Euridice, Orfeo, die Hirten Tirsi, Aminto, Arcetro, endlich Hirten und Nymphen aus dem Chore (Koryphäen) sprechen ihre Gedanken und Empfindungen theils einzeln, theils dialogisch aus. Alle Stimmgattungen sind vertreten, zumeist Sopran und Tenor. Die Oper besteht aus Einzelgesängen (mit Ritornellen) und Chören; außerdem sind zwei Terzette, ein kurzes Instrumentalstückchen und ein Ballo am Schlusse vorhanden. Den Einzelgesängen ist ein stellenweise bezifferter Bass unterlegt, für dessen harmonische Ausführung Peri in der Vorrede vier Instrumente vorschreibt: Clavier, Chittarone, Lira grande, Basslaute (Archiliuto). Über die Art ihrer Verwendung fehlt eine bestimmte Anweisung; vermuthlich übernahmen sie abwechselnd die Begleitung der Sologesänge und vereinigten sich in den Ritornellen oder zur Verstärkung der Chöre.

Charakteristik. Dichtung. Recitativ.

Die Dichtung ist einfach, edel in der Sprache, doch von geringem dramatischen Leben. Die Nachahmung der Alten leuchtet durch. Den überwiegenden Theil der Musik bilden Recitative in taktmäßiger Schreibart, welche sich oft dem Arioso nähern. Im Allgemeinen einförmig, sind sie doch als gut deklamirt und sangbar zu bezeichnen. Von ausgeführter Melodie weit entfernt, löst sich das melodische Element in kurzathmige, mit häufigen Schlussfällen versehene Formeln auf. Der Gesang verweilt oft psalmodirend auf einem Ton oder ist in seiner Bewegung eng begrenzt. Ausdruck ist nicht zu vermissen, wohl aber die Mannigfaltigkeit desselben. Feierlich oder klagend, ohne erhebliche Gegensätze, zieht der Gesang dahin. Von dramatischer Bewegung kann nicht die Rede sein, von Charakteristik sind nur Spuren vorhanden. Der Bass bietet zwar wenig Abwechslung, doch ist die Harmonie meist verständlich, die Verbindung fehlerfrei. Hie und da kommt auch eine ungewöhnliche Harmoniefolge vor. In der Bezifferung begegnet uns die Cadenz mit dem Vorhalt 4—3 bis zum Überdruss. Die Tonalität nähert sich der modernen, die Vorzeichnung wechselt zwischen 0 und 1 ♭. Dem Chor liegt, wie in den Opern der Florentiner überhaupt, die antike Auffassung zu Grunde. Darin ist auch seine Bedeutung zu suchen. Musikalische oder dramatische Bedeutung besitzen die Chöre Peri's nicht. Meist sind sie fünfstimmig, homophon, selten etwas selbständiger in den Stimmen; sie gleichen Madrigalen. Die beiden wechselnden Chöre der Geister der Unterwelt sind vierstimmige kurze Sätze, steif und ausdruckslos. Nur ein einziges selbständiges Instrumentalstück ist in dem Werke enthalten, ein liebliches kurzes Zwischenspiel für „Triflauto“ (Flöte mit drei Röhren oder drei Flöten). Der „Ballo“, welcher den Schluss der Oper bildet, ist zum Tanzen und Singen, theils fünf-, theils dreistimmig, in mehreren Strophen mit Ritornellen.

Harmonie. Chor.

Bedeutet auch Peri's Euridice für ihre Zeit einen wichtigen Fortschritt, jenen zur ausdrucksvollen musikalischen Rede — für unseren Geschmack ist das Werk eine reizlose Einöde, in welcher sich nur wenige anmuthendere Plätzchen finden.

Details.

Als solche sind anzuführen: vor Allem der ergreifende Gesang des Orfeo in der Unterwelt *funeste piaggie*, jener Gesang, der bei der ersten Aufführung den Zuhörern Thränen entlockt haben soll: merkwürdig ist der Ausruf *Ohimé* in seiner frappanten Harmonik. Einen freundlichen Gegensatz bilden die Strophen des Hirten Tirsi *Nel puro ardor* mit dem Flöten-Ritornell. Arios ist der Gesang des zurückkehrenden Orfeo *Gioite al canto mio.* Auch einzelne Stellen verdienen im Vorübergehen Beachtung, wie Dafne's melodische acht Takte *O del gran febo* in dem Dialog mit Orfeo und Arcetro. Das Terzett der Due Ninfe e un Pastore *Ben Nocchier costante e forte* zeichnet sich durch selbständige Stimmführung aus. Von den Chören ist der fünfstimmige *Al canto, al ballo* gefällig. Interessant ist ein Wechselgesang zwischen dem Solo der Ninfa del Coro *Cruda morte* und dem wiederkehrenden Chor *Sospirate duri celesti*, ebenso ist es auch der Ballo, namentlich die eingeschalteten kleinen Sätzchen für drei Soprane.

Caccini's Euridice.

Caccini's Partitur der Euridice (der Titel lautet: l'Euridice, composta in musica, in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano) ist der eben beschriebenen in der formellen Anlage und dem Grundcharakter sehr ähnlich. Derselbe methodische Styl, dieselbe Einförmigkeit, von einzelnen ariosen Stellen angenehm unterbrochen, dasselbe Streben nach deklamatorischem Ausdruck. Höchstens lässt sich bei Peri etwas mehr Wärme, bei Caccini fließendere Melodik entdecken. Letzterer hat zudem mehr und zwar recht geschmacklose Coloraturen. Auch in Caccini's Composition bildet Orfeo's *funeste piaggie* einen Glanzpunkt. Nicht übel ist auch hier der Chor *Al canto, al ballo*, ebenso der volksmäßige Strophengesang Tirsi's, das Duett für zwei Soprane *Ben Nocchier.*

Rapimento di Cefalo.

Einige Tage nach der Euridice kam noch ein zweites musikalisch-dramatisches Stück zur Aufführung, *Il Rapimento di Cefalo.* Die Dichtung war von Chiabrera, dem zweiten in Florenz heimischen Dichter, die Musik theilweise von Caccini. Nur Bruchstücke davon sind erhalten; es sind die in der *Nuove Musiche* eingeschalteten zwei kleinen Chöre und drei sogenannte Arien. Die Chöre, von denen der zweite mit Instrumenten zu begleiten ist, sind unbedeutend, einfach accordlich, die Arien monoton und mit Passagien überladen.

Erstes Oratorium.

Aus demselben Jahre ist noch ein musikgeschichtliches Ereignis zu verzeichnen: Das erste Oratorium in dem neuen Style. Es wurde zu Rom in dem Betsaale (Oratorio) der Chiesa nova (oder S. Maria in Vallicella) auf einer Bühne dargestellt. Die Dichtung ist von Laura Guidiccioni, die Musik von Emilio del Cavaliere. Das Werk, welches einige Monate vor der Euridice zur Aufführung kam, wurde noch 1600 von Alessandro Guidotti in Rom herausgegeben. Es trägt den Titel: *Rappresentazione di anima et di corpo.* Gewidmet ist es dem Cardinal Aldobrandi und mit einem Vorwort des Herausgebers versehen, in welchem Gesangsregeln, namentlich über die Ausführung der Verzierungen enthalten sind. Der Stoff ist ein alle-

Cavaliere.

gorischer: Es treten die Gestalten der Zeit, des Lebens, der Welt, des Vergnügens u. s. w. auf. Der Gesangsstyl ist der recitirende und schließt sich an die Florentiner an. Der Bass ist sorgfältiger beziffert als bei Peri und Caccini. Von den Darstellern wurden Instrumente, wohl nur zum Schein, in den Händen gehalten, während die Begleitung hinter der Szene stattfand. Es kommen auch Chöre und Tänze vor. Sowohl Dichtung als Musik sollen ungelenk und armselig sein, was auch aus den wenigen bekannten Bruchstücken derselben zu entnehmen ist.

Das waren, und so waren die Erstlinge der Monodie, der Oper, des Oratoriums, die epochemachenden, doch dürftigen Anfänge einer neuen Kunst.

Nächste Nachfolge.

Verwandter Art waren auch die nächstfolgenden Produkte. Ihre beschränkte, unentwickelte Melodik, ihren einförmigen Ausdruck, wir können sie begreifen — waren es ja die ersten unsicheren Schritte auf neuer Bahn, aber staunen darf man über die Unbeholfenheit der Harmonie, die Armuth des Tonsatzes. Haben für diese Männer die großen Meister des 16. Jahrhunderts umsonst gelebt und geschaffen?

Doch der Erfolg, ja das Entzücken der Zeitgenossen begleitete diese Erstlingsprodukte. Der monodische Gesang rivalisirte mit dem mehrstimmigen Madrigal an Beliebtheit. Caccini's Monodien verbreiteten sich rasch über ganz Italien und fanden zahlreiche Nachfolge.

Monodien.

Von den in der nächsten Zeit erschienenen Sammlungen monodischer Gesänge wollen wir nur einige anführen: Brunetti Dom., l'Euterpe, Venedig 1606 (enthält auch Mehrstimmiges); Peri Jacopo, Le varie musiche, Florenz 1609 (enthält nebst einstimmigen Gesängen über einem spärlich bezifferten Bass auch zwei- und dreistimmige Sätze): Durante Ottavio, Arie devote (kirchliche Gesänge), Rom 1608; Cagnazzi, Musiche 1608: Melli, le prime Musiche, Venedig 1609 (enthält Madrigale et Arie a 1—2 voci, mit unbeziffertem Bass); desselben sec. und terze musiche (alles sehr ähnlich Caccini): Kapsberger Joh. Hier., Motetti passegiati für eine Stimme, und Arie passegiati, Rom 1612: Brunelli Ant., Scherzi, Arie, Sonetti e Madrigali a 1, 2, 3 voci, Venedig 1614—1616; Gagliano Marco, Musiche a 1—3 voci, Venedig 1615; Belli Dom., Musiche 1616: Capello Francesco, Madrigali a voce sola, Venedig 1617: Radesca da Foggia, Canzonette etc. a 1—3 voci (auch Kirchliches), Venedig 1617: Vitali Fil., Musiche a 1 e 2 voci (mit Orgelbegleitung), Rom 1618: Francesca Caccini, Musiche 1618.

Mit der steigenden Entwicklung des neuen Gesangsstyles geht die Monodie unmerklich in die einstimmige „Cantate" über.

Opern. Rom 1606.

Weit weniger ergiebig erscheint der unmittelbare Nachwuchs auf dem Gebiete der Oper. Zunächst folgen nur Wiederholungen der Dafne und der Euridice in Florenz, Parma. In Rom wurde während des Carnevals 1606 auf einem die Stadt durchziehenden

Karren ein musikalisch-dramatisches Stück (Azione teatrale in stilo recitativo) dargestellt. Das Volk zog durch viele Stunden dem Schauspiele nach. Es war von Pietro della Valle verfasst und mit Musik von Quagliati versehen.

Mantua, 1607 und 1608.

Nun wird Mantua der nächste Schauplatz der Oper. Dort kam 1607 Orfeo von Monteverdi zur Aufführung, und im nächsten Jahre folgten Gagliano's Dafne und Monteverdi's Arianna nebst der Tanzoper Il Ballo delle Ingrate. — Zunächst erscheint 1610 Bologna mit der Oper Andromeda von Giacobbi. Dann folgt in den Nachrichten eine längere Pause, welche sich bis 1620 erstreckt.

Bologna 1610.

Gleichzeitig mit der Oper nehmen aber die Schau- und Festspiele mit Musik und die Intermedien ihren Fortgang, sie fehlen bei keinem fürstlichen Familienereignis und Vermählungsfeste. Insbesondere blüht diese Gattung an den Höfen von Turin, Florenz, Mantua.

Der Name Oper.

Der Name „Oper“ (opera in musica, opera) findet sich erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts; Werke dieser Gattung kommen früher, entweder ohne besondere Bezeichnung oder mit jenen wie Favola, Dramma in musica, Pastorale u. s. w. vor.

Oratorien.

Unbedeutend sind die nächsten Erscheinungen auf dem Gebiete des Oratoriums. Ohnehin vereinigen sich diese mit dem musikalischen Drama des neuen Styls. Zu nennen ist hier Eumelio, Drama pastorale von Agostino Agazzari, aufgeführt in Rom 1606.

Bibliotheken.

Die vorstehend angeführten Werke sind u. a. in folgenden Bibliotheken erhalten, und zwar:

A. Aus den der Monodie und der Oper vorangehenden Proben:

Franciscus Bossinensis, Lautenbuch in der Wiener Hofbibliothek.
Luys Milan, Libro de vihuela in der Bibliothèque nationale in Paris.
Adrien Le Roy, Tablature de Luth in der Hofbibliothek in München.
Vincenzo Galilei, „Il fronimo“ in der Biblioteca S. Cecilia in Rom.
Malvezzi, Intermedii in der Wien. Hofb. und in der Biblioteca nazionale in Florenz.
Or. Vecchi, L'Anfiparnasso in der k. Bibliothek in Berlin und in der Biblioteca del Liceo musicale in Bologna.

B. Aus der Gruppe der ältesten Monodien und Musikdramen:

Caccini, Nuove Musiche in der Wien. Hofb., k. Bibl. in Berlin, S. Cecilia in Rom, Lic. mus. in Bologna, Bibl. du Conservatoire in Paris u. s. w.
Viadana, Kirchenconcerte in der Wien. Hofb.; Canzonette a 3—4 voci im Lic. mus. in Bologna.
Peri, Euridice (selten) im Lic. mus. in Bologna, in der Bibl. naz. in Florenz, Bibl. royale in Brüssel, im Besitz von Mr. Matthew in London.
Caccini, Euridice (häufiger) in der Wien. Hofb., in S. Cec. in Rom, Bibl. naz. in Florenz, Bibl. di S. Marco in Venedig u. s. w.
Cavaliere, l'Anima e corpo in S. Cecilia in Rom.

C. Aus den nächstfolgenden monodischen Sammlungen:

In Rom, S. Cecilia: Brunetti, Durante.
Bologna, Lic. mus.: Peri, Melli, Radesca da Foggia.
Florenz, Bibl. naz. und Venedig, Bibl. S. Marco: Peri.
Modena, Bibl Estense: Francesca Caccini.
Brüssel, Bibl. roy.: Cagnazzi, Brunelli, Gagliano, Belli, Vitali.
Berlin, k. Bibl.: Peri, Durante, Kapsberger.
Wien, Hofb.: Kapsberger.
Kassel, ständ. Landesbibliothek: Brunetti, Melli.
Prag, Universitätsbibliothek: Brunelli, Capello, Radesca da Foggia.
Breslau, Stadtbibliothek: Belli.
(Die noch erwähnten Musikdramen sind einem späteren Zusammenhange vorbehalten.)

In Neueren Veröffentlichungen sind von den genannten Werken, ganz oder in Bruchstücken, wiedergegeben: Neue Ausgaben.

Einzelne Stücke aus den Lautenbüchern von Franciscus Bossinensis. Milan, Galilei in Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik, 1878.

Aus Malvezzi: Madrigal (mit der verzierten Oberstimme, gesungen von Vittoria Archilei) in Kiesewetter's Schicksale und Beschaffenheit der weltl. Musik 1841.

Aus Or. Vecchi's Anfiparnasso: Szenen in Adr. la Fage's Essais de Diphtherographie, Paris 1864, in Kiesew. v. o.

Aus Caccini, Nuove Musiche: Einzelne Stücke in Burney's Geschichte der Musik 1789, Kiesew. v. o., Reissmann's Geschichte der Musik, 2. Band 1864, endlich in Gevaert's Les Gloires de l'Italie (Sammlung altitalienischer Gesangsstücke), Paris 1868, Nr. 1 und 39.

Von Viadana ist eine Anzahl von vierstimmigen Kirchengesängen a capella (falsi bordoni, Psalmen, Responsorien) in Proske's Musica divina. 3. und 4. Band und eine Messe a capella in Haberl's Kirchenmusik. Jahrbücher 1889 aufgenommen.

Peri, Euridice: Vollständige Neuausgabe von Guidi in Florenz 1863, ebenso in der Ed. Ricordi, Mailand. Einzelne Stücke in Kiesew v. o., Gevaert v. o. Nr. 7, Stellen in Ambros, Geschichte der Musik, 4. Band.

Caccini, Euridice: Fragment, in Publ. älterer Musikwerke. herausgegeben von Robert Eitner 1881. Einzelnes in Kiesew v. o. („funeste piaggie“ in Peri's und Caccini's Fassung).

Caccini, Rapimento: Bruchstück in Kiesew v. o.

Cavaliere, Anima e corpo: Bruchstück in Burney, Kiesew.

Monodien von Gagliano, Belli und Vitali in Gevaert v. o. Nr. 47, 8, 23. — Beispiele in Ambros, Gesch. d. M., 4. Band.

II.

Fortgang der Oper. Die grossen Meister. Kammercantate. Oratorium. — Die Venetianische Schule. Monteverdi. Gagliano. Carissimi. Cavalli. Cesti.

Den Begründern des neuen Styls, Caccini, Peri, Cavaliere, folgt auf dem Fuße ein Mann, der sie an genialer Energie, künstlerischer Bedeutung, wie an Berühmtheit überragt — Monteverdi. Hochstrebend, doch nicht abgeklärt in seiner Kunst, ist Monteverdi einer der ausgeprägtesten Charakterköpfe der Musikgeschichte.

Monteverdi. Lebensgeschichte.

Claudio Monteverde, richtiger Monteverdi, wurde 1567 in Cremona geboren. Der Kapellmeister an der Kathedrale dieser Stadt, Marc Antonio Ingegnieri, wird als sein Lehrer genannt. Monteverdi, der sich als Sänger und Violaspieler auszeichnete, begann seine Laufbahn als Tonsetzer 1583 mit der Veröffentlichung einer Sammlung von Madrigalen. 1590 trat er in die Dienste des Herzogs von Mantua als Kapellmitglied, etwa 1602 rückte er zum Kapellmeister vor. In dieser Stellung verblieb er bis 1612, hochgeachtet, doch für seine angestrengte Thätigkeit nur kärglich entlohnt. Im Gefolge des Herzogs machte er auch Reisen nach Ungarn und nach Flandern. Schon 1595 hatte sich Monteverdi mit der Sängerin Claudia Cattaneo verheirathet, welcher Ehe zwei Söhne, Francesco und Massimiliano, entstammten, denen der Vater seine fortgesetzte Sorgfalt widmete. Die Mutter verloren sie bereits 1607 durch den Tod.

Berühmt ward Monteverdi's Name mit dem Erscheinen seines 3. Buches der Madrigale 1592, ein Werk, welches in seinen Kühnheiten Aufsehen erregte, aber auch dem Tonsetzer heftige Angriffe zuzog.

Das Jahr 1607 brachte die erste Oper Monteverdi's, Orfeo. Es war zugleich wohl die erste Aufführung einer Oper in Mantua. Im nächsten Jahre folgten zwei andere Musikdramen: Dafne von Gagliano und Arianna von Monteverdi, letztere für die Hochzeitfeier am Hofe zu Mantua. Ein eigenes Theater war für diese Aufführungen erbaut worden. Ein zahlreiches und vornehmes Auditorium verfolgte mit Hilfe des Textbuches die Handlung und bewunderte die Musik Monteverdi's. Tiefen Eindruck machte besonders der Klagegesang der Ariadne (von der Sängerin Virginia Andreini, genannt la Florinda, dargestellt). Noch wurde zu den Festlichkeiten eine Tanzoper Il Ballo delle Ingrate von demselben Tonsetzer zur Aufführung gebracht. — 1612, nach dem Ableben des Herzogs Vincenz verließ Monteverdi Mantua, wo er dem

Hofe durch 22 Jahre treu gedient hatte. Er verließ diese Stadt in ärmlichen Verhältnissen. Doch bald sollten sich diese bessern.

Im Jahre 1613 wurde Monteverdi als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig berufen. Sein Wirkungskreis daselbst war ebenso umfassend als ehrenvoll. Dabei stieg sein Einkommen auf eine für die damalige Zeit beträchtliche Höhe: seine regelmäßigen Bezüge beliefen sich auf 300, später auf 400 Dukaten jährlich. Auch für seine Kirchenwerke wurde er durch ansehnliche Beträge belohnt. Die unter seiner Leitung stehende Kapelle an S. Marco zählte damals etwa 30 Sänger und 20 Instrumentisten; sie war eine der vorzüglichsten Italiens.

Von Compositionen Monteverdi's entstand in Venedig eine reiche Fülle. Mehrere Sammlungen Madrigale, eine Anzahl dramatischer Werke, kirchliche und weltliche Gelegenheits-Compositionen zeugen von der Fruchtbarkeit und dem unermüdlichen Fleiß des Tonsetzers. Hervorzuheben ist die in dem Hause seines Gönners Girolamo Mocenigo 1624 dargestellte Kampfszene aus Tasso's befreitem Jerusalem. Zur Vermählung der Tochter Mocenigo's schrieb Monteverdi 1630 eine Oper. Auch für den Hof in Parma lieferte derselbe so manches Werk.

Gegen 1632 war es, als Monteverdi, der stets zur Frömmigkeit neigte, in den Priesterstand trat. Von seinen beiden Söhnen ward der ältere Karmelitermönch, der jüngere hatte sich als Arzt in Mantua niedergelassen.

In die letzten Lebensjahre des Meisters fallen noch vier neue Opern, deren letzte er 1642 in seinem 75. Jahre geschrieben: sie alle wurden in Venedig aufgeführt, und zwar *Adone* 1639, *Le Nozze d'Enea con Lavinia* 1641, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* 1641, *l'Incoronazione di Poppea* 1642. Monteverdi starb am 29. November 1643. Er wurde in der Franziskanerkirche beigesetzt. Ein Bild Monteverdi's (auf dem Titelblatte der fiori poetici von Marinoni), wahrscheinlich aus seinem vorgerückten Alter, zeigt ein unschönes Gesicht. Nachfolger Monteverdi's an der Markuskirche wurde der aus seiner Schule hervorgegangene Giov. Rovetta. Der Bedeutendste aber unter seinen Schülern ist Francesco Cavalli.

Werke.

Die Werke Monteverdi's sind zumeist weltlich, Madrigale und Opern. Dem ersten Werk mit geistlichen Madrigalen 1583 folgten 1584 Canzonette a 3 voci. Während eines Zeitraumes von 50 Jahren, nämlich von 1587 bis 1638 wurden von Monteverdi acht Bücher Madrigale veröffentlicht. Diesen schließen sich an: Die Oper Orfeo, 1609 gedruckt, eine Messe (1610 dem Papst Paul V. dargebracht), ferner zwei Bücher Scherzi musicali zu drei St. 1607 u. 1632, die Sammlung Selva morale e spirituale 1641. Fast alle diese Werke erschienen in Venedig. Als nachgelassene Compositionen folgten noch eine Messe und Psalmen 1650 und die Madrigali e Canzonette 1651. Noch in späteren gedruckten Sammelwerken des 17. Jahrhunderts findet sich manches von Monteverdi. Viele andere Werke des fruchtbaren Tonsetzers sind als verloren zu betrachten. Zu beklagen ist dies vor-

nehmlich bei den dramatischen Arbeiten. Erhalten sind: Orfeo, il Ballo delle Ingrate, aus Arianna nur der berühmte Klagegesang; von den vier letzten Venetianer Opern ist Il Ritorno d'Ulisse in einer handschriftlichen Partitur, allerdings von nicht zweifelloser Echtheit, in der Wiener Hofbibliothek vorhanden, l'Incorronazione di Poppea neuestens in der Markusbibliothek in Venedig (durch Taddeo Wiel) entdeckt worden. Groß ist noch immer die Verlustliste: die Oper Proserpina 1630 für Mocenigo componirt, eine Anzahl Intermedien und andere dramatische Stücke, endlich zwei der letzten Opern. Viele Kirchen- und Kammerwerke Monteverdi's theilen das Schicksal der Opern.

Charakteristik. Trotz des lückenhaften Materials lassen sich die Hauptzüge dieser künstlerischen Individualität wohl erkennen. In der Beherrschung des Tonsatzes, wie in den Werken kirchlicher Kunst, reicht Monteverdi nicht an die großen Meister des 16. Jahrhunderts hinan. Hervorgegangen aus der alten contrapunctischen Schule, betritt er bald die Bahn der neuen Kunst, deren Unreife theilend. Auf dieser Bahn wird er ein mächtiger Faktor des Fortschritts. Er vertieft den musikalischen Ausdruck im Anschluss an das Wort, er belebt den dramatischen Styl, er unternimmt neuartige Zusammenklänge und Fortschreitungen, er vollzieht die Wendung zu der modernen Tonalität, er fördert die selbständige Geltung der Instrumentalmusik. Diese fortschrittlichen Züge treten in seinen wichtigsten Werken, den Madrigalen und Opern zu Tage.

Fortschritt.

Madrigale. Die Madrigale sind fünfstimmig, nur das 7. Buch mit dem Titel Concerto ist zu 1, 2 bis 6 Stimmen. Nicht die Meisterschaft der Madrigale eines Palestrina, Lassus, Marenzio wird denen Monteverdi's nachgerühmt, sondern Charakteristik, bewegterer Rhythmus, freiere Stimmführung, dramatische Einzelheiten. Hervorgehoben wird die häufige und freie Verwendung dissonirender Tonverhältnisse. Während Monteverdi sich derselben als Ausdrucksmittel bedient, geräth er mit den Regeln der damaligen Tonlehre und ihren Vertretern in Widerspruch. Aus Bologna, dem Hochsitze der musikalischen Gelehrsamkeit, ersteht ihm ein Gegner in Giov. Maria Artusi, Canonicus und Musik-Theoretiker. Dieser veröffentlichte 1600 eine Schrift unter dem Titel *l'Artusi ovvero delle imperfettione della moderna musica*, welche hauptsächlich gegen Monteverdi und das 3. Buch seiner Madrigale gerichtet war; sein Tadel trifft die freie Behandlung der Kirchen-Tonarten, zumeist aber die regelwidrige Einführung der Dissonanzen und steigert sich zu dem Vorwurf, dass Monteverdi das Ohr beleidige, während es doch Zweck der Musik sei, „das Ohr zu ergötzen". Artusi erneuerte seine Angriffe noch 1603. Monteverdi antwortete zunächst in einem dem 5. Buche seiner Madrigale beigedruckten Briefe. Betrachten wir die beanständeten Dissonanzen und Fortschreitungen, so sind es theils solche, welche längst eingebürgert und als vollkommen gerechtfertigt, ja harmlos erscheinen (wie der freie Eintritt der kleinen Septime,

Dissonanzen.

Artusi.

der None, die Verwendung des Tritonus, des verm. Septaccords, mancher Vorhalte), theils aber solche, welche wir selbst als bedenklich, fehlerhaft und missklingend empfinden. Durch das entschiedene Hervortreten des Dominantaccords in der Schlusscadenz hat Monteverdi die moderne Tonalität gefördert. Der zweifache Vorwurf, der den Meister traf, verwandelt sich daher in unseren Augen zu einem doppelten Verdienst: Die freie Einführung naheverwandter Dissonanzen und die Anbahnung unserer Tonalität. Nicht lange mehr, und die Angreifer ziehen sich zurück, während die Anhänger das Feld behaupten.

Von der Verbreitung und Beliebtheit der Madrigale zeugen die wiederholten Auflagen, deren Zahl sich vom 3. Buche an fortgesetzt steigert und auch auf das Ausland übergreift. An Berühmtheit übertrifft das 8. Buch, die Madrigali guerrieri et amorosi die früheren. Im Vorwort erläutert Monteverdi den leidenschaftlichen Styl, „Stilo concitato", dessen Erfindung er sich zuschreibt. In diesem 1638 veröffentlichten Buche ist nebst dem *Ballo delle Ingrate* auch die dramatische Szene *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* enthalten. Das letztere Stück ist für die Würdigung der Eigenart Monteverdi's eines der Bedeutsamsten. Zu dessen dramatischen Zügen gehört auch die Tremolo-Begleitung der Geigen. Diese Neuerung, anfangs bespöttelt, wurde bald allgemein: heute ist sie bei leidenschaftlich bewegten Stellen fast unentbehrlich. Die Madrigale Monteverdi's sind gründlicher in Vergessenheit gerathen als die seiner Vorgänger aus dem 16. Jahrh., selbst als jene der Engländer seiner Zeit. Nur zwei einzelne Madrigale wurden und werden oft beispielsweise angeführt: es sind *Stracciami pur il core* aus dem 3. und *Cruda Amarilli* aus dem 5. Buche.

Madrigali guerrieri et amorosi.

Combattimento.

Die Opern Monteverdi's werden durch Orfeo eröffnet. Über die Aufführung dieser Oper in Mantua 1607 ist nichts Näheres kekannt, auch verlautet nichts von einer späteren Wiederaufnahme derselben, selbst während der fruchtbaren venetianischen Opernzeit. Die gedruckte Partitur des Orfeo erschien 1609 in Venedig. Eine 2. Auflage folgte 1615.

Opern. Orfeo.

Der Titel lautet: L'Orfeo, Favola in musica da Claudio Monteverdi. Der Text ist von Alessandro Striggio. Vor dem Aufziehen des Vorhangs wird eine „Toccata" von allen Instrumenten gespielt und dreimal wiederholt; ein Ritornell bildet deren Abschluss. Es folgt der Prolog (La Musica) mit Ritornellen. Die Oper theilt sich in fünf Akte. Die Solopartien sind: Orfeo (Tenor), Euridice (Sopran), Apollo (Tenor), Pastore (Alt), Ninfa (Sopran), Caronte (Bass) u. s. w. Von Instrumenten kommen zur Verwendung: zwei Clavicembali, zehn Violinen, zwei kleine Violinen, zwei Contrabässe, eine Doppelharfe, zwei Chitarroni (Theorben), drei Bassi di gamba, drei kleine Orgelwerke, verschiedene Blasinstrumente, wie Flöten, Trompeten, Zinken, Posaunen. Die begleitenden Instrumente befanden sich hinter der Szene. — Die Sprache der Dichtung ist wohlgesetzt, volltönend. Die bloß skizzirte Handlung gruppirt sich folgendermaßen: Der erste Akt athmet ganz idyllisches Glück, im zweiten Akt erscheint die Botin mit der Unglücksnachricht, im dritten finden wir Orfeo am Styx, im Begriffe das Boot zu besteigen, der vierte Akt spielt in der Unterwelt, im fünften schwebt Apollo in einer Wolke herab und nach einem Dialog mit Orfeo steigen beide singend in den Himmel auf. Ein Mohrentanz (Moresca) beschließt die Oper.

Inhalt.

Beschaffenheit. Orfeo, im Grundprinzip, namentlich in der Bedeutung des Chors, dem Musikdrama der Florentiner verwandt, bezeichnet zugleich einen entschiedenen Fortschritt über dieses hinaus, welcher sich im Allgemeinen in einer gesteigerten Bewegung und Abwechslung darstellt. In den Recitativen werden die ariosen Stellen häufiger, der Ausdruck vertieft sich, der Bass und mit ihm die Harmonie wird beweglicher, der Rhythmus ausgeprägter. Mehr noch ist es der größere Reichthum an Formen und Darstellungsmitteln, der besonders auffällt. Dem Einzelgesang gesellt sich das Duett; Chöre und Instrumentalsätze sind zahlreich vorhanden. In der Verwendung der mannigfaltigen Instrumente erwacht wie von ferne ein Streben nach charakteristischer Klangfarbe. Die fortschrittliche Bedeutung des Werkes überragt aber bei weitem die künstlerische Schönheit und Vollendung desselben. Das fast unausgesetzte Pathos der Einzelgesänge wirkt ermüdend, die vorkommenden Coloraturen sind für unseren Geschmack reizlos, befremdend. Der den Einzelgesängen unterlegte Bass, nur selten beziffert, ergibt oft Härten und fehlerhafte Accordverbindungen, ist übrigens zuweilen schwer zu deuten. — Die Oper enthält viele strophenmäßige Gesänge mit wiederkehrenden Zwischenspielen. Die Chöre, meist fünfstimmig, sind theils homophon, theils auch selbständiger in den Stimmen; die begleitenden Instrumente dienen zur Verstärkung. Zur dramatischen Wirkung erheben sich die Chöre nicht, doch erfreuen manche durch einfache Anmuth, während andere wieder farblos oder auch inkorrekt sind. Ein reichliches Aufgebot von Instrumenten zielt auf äußerliche Wirkung ab. Die zu verwendenden Instrumente sind gewöhnlich in der Überschrift der einzelnen Stücke, selten bei den Stimmen selbst angegeben. In der Wahl derselben deutet manches auf das Streben nach individuellem Kolorit hin, so z. B. die Begleitung eines Organo di legno und einer Theorbe zu den Gesängen Orfeo's. Die Chöre werden von vielen Instrumenten begleitet. Die zahlreichen selbständigen Instrumentalstücke, Sinfonie und Ritornelle sind chormäßig behandelt, kurz, mehr oder minder anmuthend. Die einleitende Toccata ist fanfarenartig und bewegt sich nur über den C-dur Accord.

Details. Einzelne Musikstücke verdienen hervorgehoben zu werden. Der erste Akt hat einen lieblich-pastoralen Balletchor *Lasciate i monti*. Am erfreulichsten in musikalischer Hinsicht ist der zweite Akt. Der Eingangsgesang Orfeo's zeigt eine symmetrische Melodie; überdies finden sich melodische Stellen und auch Züge voll sprechendem Ausdruck, wie in dem düsteren *Tu sei morta* des Orfeo, in dem anmuthigen und rhythmisch originellen Duett *In questo prato*. Nicht übel sind auch die Ritornelle. Der dritte Akt beginnt mit einer feierlichen fünfstimmigen Sinfonie (ohne Angabe der Instrumente). Der große Gesang des Orfeo *Possente spirito* in fünf Strophen, offenbar zum Glanzpunkt des Ganzen angelegt, macht einen rein äußerlichen Eindruck. Die Solostimme ist in zwei Systemen notirt, von denen das eine den einfachen, das andere den verzierten Gesang enthält. Die Coloraturen mit ihren punktirten

Notenfiguren und Vibrationen auf einem Ton, in der damaligen Gesangsmanier, erscheinen uns eckig und abgeschmackt. Die Begleitung zu diesem Gesange, deren Grundlage Organo di legno und Theorbe (Chittarone) bilden, weist überdies zwei in jeder Strophe wechselnde obligate Instrumentalstimmen auf, zwei Violinen, dann zwei Zinken, zwei Doppelharfen, Violinen und Basso di braccio, endlich Streichquartett (leise zu spielen). Die darauffolgende Sinfonia ist ebenfalls „piano" bezeichnet. Der Geisterchor ist leer, ohne Interesse. Im vierten Akt stehen ein Strophengesang Orfeo's, ferner eine Sinfonia und ein Ritornell, beide gefällig, und ein Geisterchor. Der fünfte Akt bringt einen Wechselgesang zweier Stimmen mit eingeflochtenem Echo von 2—3 Tönen. Darauf singt Apollo ebenso langweilig als Orfeo. Beide treten dann ihre Himmelfahrt während eines mit unmöglichen Rouladen ausgestatteten Duetts an. Die abschliessende Moresca hat einen markirten Rhythmus, ähnlich der Loure, und ist ansprechend.

Arianna.

Arianna (Ariadne), am 28. Mai 1608 in Mantua aufgeführt, ist das berühmteste, vermuthlich das beste Werk Monteverdi's. Die Proben nahmen fünf Monate in Anspruch. Der Erfolg war ein großer und nachhaltiger. Ungleich dem Orfeo wurde Arianna noch 1639 und 1640 in Venedig aufgenommen. Die Dichtung ist von Rinuccini. Von der Musik ist nur ein einziges Stück, der Klagegesang Ariadne's erhalten. Ein tiefer dramatischer Ausdruck lebt in diesen Tönen. Dieses Stück, viel bewundert, oft nachgeahmt, erlangte die größte Verbreitung unter allen Compositionen des Meisters.

Klagegesang.

Vollständig ist Il Lamento d'Arianna in einer Handschrift der Bibl. naz. in Florenz erhalten. Bruchstücke desselben wurden 1623 herausgegeben. Von Monteverdi wurde das Stück zu einer geistlichen Hymne, Pianto della Madonna, umgewandelt, in seine Selva morale e spirituale 1640 aufgenommen.

Ballo delle Ingrate.

Von geringem Werth ist Il Ballo delle Ingrate. Der Text ist von Rinuccini; die Musik soll charakteristische Rhythmen und häufige Dissonanzen enthalten. Das Werk ist dem letzten Buch der Madrigale 1638 einverleibt.

Ritorno d'Ulisse.

Die Handschrift von Il Ritorno d'Ulisse in Patria ist vielleicht eine für den Wiener Hof bestimmte Bearbeitung. Die fünf Akte des Textbuches sind in drei zusammengezogen. In der Musik ist das deklamatorische Element vorherrschend. Es kommen übrigens auch zahlreiche Duette, selbst Terzette vor, welche meist polyphon gehalten sind. Der Bass ist größtentheils beziffert. Im Vergleiche zu Orfeo ist der Chor spärlich vertreten, die Betheiligung der Instrumente eine bescheidene und nicht näher bestimmte. Einmal (in der „Sinfonia della Guerra") heisst es „mit allen Instrumenten", und bei einem Gesang der Penelope findet sich eine ausgeschriebene Instrumentalbegleitung. Eine coloristische Verwendung der Instrumente tritt nirgends hervor. Die Sinfonien sind äußerst kurz. Zahlreich sind die mythologischen und allegorischen Gestalten des Prologs, zahlreicher noch die Personen der bunten Handlung. Am

glänzendsten ist die Penelope (Sopran) bedacht. Der Bass des Nettuno im ersten Akt ist charakteristisch durch die weit ausschreitenden Intervalle.

Incorronazione di Poppea.

Die neuentdeckte Oper l'Incorronazione di Poppea war in der Markusbibliothek unter dem Titel Nerone eingereiht. Der Text ist von Businello. Die Oper setzt sich aus dem Prolog (Fortuna, Virtù, Amor) und drei Akten mit zahlreichen Szenen und Personen (Otto, Poppea, Nero, Ottavia, Seneca u. s. w.) zusammen. Das Werk enthält Einzelgesänge, Dialoge, Duette und ein Terzett. Chöre und größere Instrumentalsätze kommen nicht vor. Dramatische Wahrheit und Charakteristik werden dem Werke nachgerühmt. (S. die anregende Beschreibung dieser Partitur von Herm. Kretzschmar, in der Vierteljahrschr. f. Musikwiss. Jahrg. 1894.)

Monteverdi war nicht bloß ein genialer Tonsetzer, sondern auch ein Denker in seiner Kunst. Sein Schaffen war ein zielbewusstes, sein Ziel aber Wahrheit und Charakteristik. Ähnlich späteren Opern-Reformatoren widmet er der Aufführung seiner dramatischen Werke die peinlichste Sorgfalt, vertritt auch er seine Prinzipien durch das Wort. Die Vorreden zu einigen seiner Werke fassen die Resultate seines Nachdenkens zusammen und sind zugleich Vertheidigungsschriften.

So erscheint uns in Monteverdi einer der Hauptvertreter der gährenden Übergangsepoche, ein Vorkämpfer des Fortschritts, dessen Wort und That auf die Kunst seiner Zeit einen entschiedenen Einfluß übte. Er eröffnet die Reihe der großen Tonmeister des 17. Jahrhunderts.

Bibliotheken.

Die gedruckten Werke Monteverdi's befinden sich in vielen *Bibliotheken*, häufig jedoch mit Abgang einzelner Stimmhefte. Vollständige Exemplare, theils in Original-, theils in späteren Ausgaben, bewahren u. A. die folgenden Bibliotheken:

(Nach Emil Vogel's gründlicher und musterhafter Abhandlung über das Leben und die Werke dieses Tonsetzers in der Vierteljahrschr. f. Musikwiss., Jahrg. 1887.)

Bologna, L. mus.: Sämmtliche acht Bücher Madrigale, die Scherzi musicali, die Messe v. J. 1610, Selva morale, die nachgel. Madrigali e Canzonette 1651, endlich das Textbuch der Arianna zur Auff. in Venedig 1640.

Modena, B. Est.: 1., 3. u. 5. Buch der Madrigale.

Hamburg, Stadtb.: 3., 5., 6., 7. u. 8. Buch der Madrigale.

Oxford, Christchurch: Sämmtliche Bücher der Madrigale, mit Ausnahme des 8., Scherzi mus., 1607.

Breslau, Stadtb.: 7. u. 8. Buch der Madrigale, Messe 1610, Selva morale, vierst. Messe 1650, Madrigali e Canzonette 1651.

München, Hofb.: Canzonette a 3, 1584.

Berlin, K. Bibl.: Scherzi mus. 1607.

Rom, S. Cec.: Scherzi mus. 1607.

Wien, Archiv der Gesellsch. der Musikfreunde: Selva morale.

Breslau, i. Bes. von Dr. Bohn: Scherzi mus. 1632.

Die Oper Orfeo im ersten Druck 1609 findet sich in Berlin, Rom, Bologna, Modena, Genua (Univ.-Bibl.); die 2. Aufl. 1615 in Breslau, Brüssel, London, Oxford.

Handschriftlich besitzen die Bibliotheken:

Wien, Hofb.: Il Ritorno d'Ulisse.

Venedig, S. Marco: Nerone (Incorronazione di Poppea), außerdem die gedruckten Textbücher der letzten Opern.

Die Bibl. Peters in Leipzig bewahrt mehrere werthvolle Handschr.-Partituren, nach den Einzelstimmen der Originaldrucke zusammengestellt, nämlich: zwei Messen 1610 u. 1650 nebst Psalmen und Litaneien; Sonata sopra S. Maria f. eine Singst. mit Begl. 1610; die ersten sechs Bücher Madrigale; Scherzi mus. 1607 u. 1632.

Neuere Ausgaben.

In *Neueren Ausgaben* und Werken sind von Monteverdi nur wenige Stücke wiedergegeben:

Das Madrigal Stracciami pure il core in Burney, Kiesewetter a. a. O., ferner in Ant. class. mus., Mailand 1846 u. s. w.; das Madrigal Cruda Amarilli in Kiesew. und anderen Geschichtswerken.

Die Oper Orfeo: Einzelnes in Kiesew., Reissmann, Gesch. d. M.; vollständig im 10. Bande der Publ. d. Ges. f. Musikf, herausg. von Rob. Eitner.

Der Klagegesang der Ariadne in vielen geschichtlichen Werken, wie in Kiesew., Winterfeld's Gabrieli, Reissmann, ferner in Gevaert's Les Gloires de l'Italie N. 39. Vollständig ist das Stück in der Vierteljahrschr. f. Musikwiss., Jahrg. 1887 von Dr. Em. Vogel mitgetheilt

Fragmente aus Combattimento in Winterfeld a. a. O., Reissmann, aus Ballo delle Ingrate in Winterfeld.

Beispiele aus Incorronazione in Vierteljahrschr. 1894.

Einzelne Kirchenstücke in Choron's Principes de Composition, Paris 1808, in Winterfeld, Adrien de la Fage, Essais de Diphth. mus., Paris 1864 (Psalmen), endlich in Ant. class., Ricordi (Fuga a 5 v.).

Der bedeutendste Zeitgenosse Monteverdi's und gleichsam sein Zwillingsbruder in der Oper war Gagliano, dessen Dafne kurz vor der Arianna in Mantua zur Aufführung kam.

Gagliano. Leben und Werke.

Marco da Gagliano, geb. ca. 1575 bei Florenz, widmete sich dem geistlichen Stande und brachte es bis zum Canonicus an S. Lorenzo in Florenz. Seine Musikstudien hatte er bei dem Kapellmeister dieser Kirche Luca Bati gemacht, und wurde 1608 sein Nachfolger. Zugleich gelangte er zu der Stelle eines großherz. Hofkapellmeisters. Als Componist war Gagliano sehr fruchtbar. Kirchenwerke, Madrigale, dramatische Stücke flossen aus seiner Feder. An Madrigalen gab er sechs Bücher heraus, deren letztes heftige Angriffe durch Muzio Effrem, Kapellmeister am Hofe von Mantua, erfuhr. Auch hier handelte es sich um angebliche Fehler in der Stimmführung und im Satz. Der mit den Waffen der Grobheit geführte Streit erinnert an den ähnlichen zwischen Artusi und Monteverdi. Von den Kirchencompositionen Gagliano's werden besonders die Responsorien belobt; sie sind 1630 in Druck erschienen. Die Musikdramen dieses Tonsetzers sind bis auf zwei (Dafne und Flora) verloren gegangen. Eine dramatisirte Legende, Sa. Orsola, Vergine e Martire (Azione sacra), Text von dem fruchtbaren Florentiner Dichter Salvadori, kam 1624, La Flora 1628, beide in Florenz zur Aufführung. In letzterer Oper ist die Partie der Clori von Peri componirt. Gagliano gründete in Florenz die Accademia degl' Elevati, welche die vornehmsten Künstler und Kunstfreunde

vereinigte. Von den Zeitgenossen hochgeehrt endigte er sein Leben 1612. Sein Amtsnachfolger ward Fil. Vitali.

Dafne.

Gagliano's Dafne bezeichnet auf dem beginnenden Wege der Oper eine ansehnliche Station. Wohl ist der Styl jener der Florentiner, doch der Gesang ist fließender, der musikalische Bau klarer, die Chöre sind dramatischer. Das Werk wurde 1608 in Florenz gedruckt. Die Dichtung ist nach der alten des Rinuccini bearbeitet. Neben dem deklamatorischen Gesang ist das ariose Element reichlich vertreten. An Coloraturen fehlt es nicht. Die Begleitung beschränkt sich auf den bezifferten Bass. Als Prologus erscheint hier Ovid. Zahlreich und anregend sind die Chöre. Aus diesen sind hervorzuheben: Der drei-, dann fünfstimmige *Saetta, infin che mora questo mostro crudel* mit selbständiger Stimmführung und lebendigem Rhythmus, dann der frische *Almo Dio* mit dem vorhergehenden melodischen Gesang Apoll's *Pur giaque estinto*, endlich der rhythmisch markirte, homophone Chor *Nud' Arcier*. Der Ballo am Schlusse ist fünfstimmig, ohne Angabe der Instrumente. — Die Vorrede Gagliano's ist sehr bemerkenswerth; sie enthält namentlich genaue Vorschriften über die musikalische und dramatische Ausführung. Von den Darstellern werden die Sängerin Martinelli und die Sänger Rasi und Brandi genannt.

Bibliotheken.

Die 1608 gedruckte Partitur von Gagliano's Dafne findet sich in den Bibliotheken S. Cecilia in Rom, B. naz. in Florenz, Lic. mus. in Bologna, Bibl. du Conserv. in Paris, k. Bibl. in Berlin; desselben Flora, Druck 1628, in Lic. mus. in Bologna und in der B. Est. in Modena, die Responsorien in handschr. Partitur in der k. Bibl. in Berlin, Lauda Sion (Druck) in der Stadtbibl. in Breslau.

Neue Ausgaben.

Von Neuen Ausgaben sind anzuführen:

Dafne (Anfang und Ende) in Publ. d. G. f. Musikf., herausg. von Eitner, Band 18.

Canzonette und Monodia in Gevaert v. o. (N. 22, 47).

Venetianische Schule.

Für Venedig bricht mit dem Wirken Monteverdi's eine neue musikalische Zeit an. Die alte Venetianische Schule, welche in Giov. Gabrieli ihren krönenden Abschluss gefunden, verjüngt sich. Die dramatische Musik wird zum Wahrzeichen der neueren oder zweiten Venetianischen Schule. Monteverdi ist ihr Bahnbrecher. Die bedeutendsten seiner Nachfolger auf dem Gebiete der Oper sind die Venetianer Cavalli und Cesti. Beide haben aber auch die Errungenschaften eines Meisters zur Voraussetzung, der ihnen die Wege zu den ausgeführten Gesangsformen und dem edlen Gesangstyl wies. Carissimi war es vorbehalten, den neuen melodischen und dramatischen Styl zu größerer Freiheit und Feinheit weiter zu entwickeln und die Formen desselben zu bereichern. In Rom lebend und wirkend, tritt er ganz aus dem Rahmen der alten römischen Schule und der Einfluss seines Schaffens breitet sich nicht blos über die Venetianische Schule, sondern über ganz Italien.

Carissimi. Leben.

Das Leben Carissimi's ist sehr wenig erforscht. Seine Lebenszeit erstreckt sich ungefähr von 1604 bis 1680 und darüber hinaus. Er wurde in der Nähe Roms, nach Anderen in Padua geboren und machte

seine Studien in Rom. 1628 erlangte er die Stelle eines Kapellmeisters an der Kirche St. Apollinare, auf welchem Posten er bis an sein Ende verharrte. (In dieser Kirche liegt er auch begraben.) Seine engere Heimat scheint er nie verlassen zu haben. Doch gewann er von da aus eine weitreichende Berühmtheit, welche auch zahlreiche Schüler anzog. Unter diesen befinden sich Namen wie Cesti, Bononcini, Bassani, auch Al. Scarlatti und der Deutsche Joh. Casp. Kerl.

Werke.

Die wichtigsten Werke Carissimi's sind seine Cantaten und Oratorien.

Die Cantate.

Die Cantate ist eine Form, oder vielmehr eine Benennung, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrh., im Anschluss an die Monodie auftaucht und von da an stetig an Wichtigkeit und Ausdehnung wächst. Ganz allgemein bedeutet „Cantate" ein Gesangstück. Die Cantate unterscheidet sich in die geistliche und weltliche. Vorherrschend ist die einstimmige Cantate (a voce sola) mit harmonischer Begleitung. Diese entwickelt sich zu einer mehrgliedrigen Form, welche Recitative, Ariosi und Arien umfasst. Die mehrstimmige Cantate, in welcher Einzelgesang mit Duetten und Terzetten wechseln, ist dialogisch oder dramatisirend. Gegen Ende des 17. Jahrh. wird sie zum gesungenen Drama ohne Aktion. Die Instrumentalbegleitung der Cantaten beschränkt sich auf den Generalbass, meist für Clavier, welchem sich hie und da noch zwei Violinen zugesellen.

Die Kammer-Cantate (Cantata da camera) erhebt sich von Mitte des 17. Jahrh. an zur herrschenden Kammermusik und verdrängt als solche allmälig das Madrigal. Die einstimmige Cantate ist das Lied des 17. Jahrhunderts. Die Herrschaft der Kammercantate reicht weit in das 18. Jahrh. hinein; oft sind es eigentlich Lieder oder Arien, welche diese Bezeichnung tragen. — In der ersten Hälfte des 18. Jahrh. entwickelt sich die große Kirchencantate, welche Recitative, Arien, Duette, Chöre und Orchester in sich vereint.

Carissimi's Kammer-Cantaten.

Carissimi's Kammer-Cantaten oder Gesangstücke, welche dieser Gattung angehören, sind theils ein-, theils mehrstimmig; sie tragen die Bezeichnungen Cantaten, Arien, Duette, Serenaten; auch Motetten und Cantiones sacrae schließen sich ihnen an. Nur ein kleiner Theil dieser meist handschriftlichen Stücke ist bekannt geworden. Hervorzuheben sind: Die Serenata *Sciolto havean dall' alte sponde*, die Duette *E pur vuole il cielo*, *Non piangete*, die Cantate auf den Tod der Königin Maria von Schottland u. s. w. Auch komische Gesangstücke sind darunter, wie: Die Cyclopen, das Testament eines Esels, ein Scherz über den Introitus der Todtenmesse (zweist. Canon), das Duett Democrit und Heraclit, Rudimenta grammaticae hic, et hac, et hoc (in den Scherzi armonici).

In den einstimmigen Cantaten Carissimi's herrscht eine fließende, edle Melodik, ein sinniger Ausdruck, eine reinere Harmonie, ein ausgeprägterer Rhythmus und größere Beweglichkeit als bei den Vorgängern. Die Form setzt sich aus Recitativen und ariosen Sätzen zusammen. Erstere wurden schon zu seiner Zeit als Muster gepriesen. Die mehrstimmige Kammer-Cantate erscheint bei ihm zur dramatischen Szene erweitert, ohne die rein musikalische Darstellung zu verlassen. Nicht Personen, sondern nur Stimmen sind darin vertreten.

Den Cantaten zunächst stehen die Oratorien.

Das Oratorium.

Das Oratorium, welches seinen Namen von dem Oratorio (Betsaal), in welchem es seiner Zeit aufgeführt wurde, trägt, ist die dramatisch-musikalische Fassung eines biblischen oder historischen Stoffs ohne szenische Darstellung. Seine Wurzeln reichen in die Mysterien und geistlichen Spiele des Mittelalters zurück. Mit dem um 1600 auftauchenden dramatischen Styl beginnt die Entwicklung dieser Kunstgattung, welche durch die dramatischen Darstellungen aus der h. Geschichte, den Azione sacre hindurchgeht, dann, indem sie Aktion und Szene abstreift, zum eigentlichen Oratorium führt. Nur durch seinen stofflichen Inhalt mit dem Kirchlichen zusammenhängend, nimmt das Oratorium eine von der Kirchenmusik unabhängige Stellung ein; es bildet eine Gattung für sich. Das Oratorium bedient sich der musikalischen Darstellungsmittel und Formen der Oper, unterscheidet sich aber von dieser durch die lose zusammengefügte, ungegenwärtige Handlung und die Abwesenheit des szenischen Apparats. Einzelgesänge und Chöre sind theils dramatisch, theils betrachtend. Das Oratorium hat singende, die Oper handelnde Personen. — Eine besondere Gattung bildet das Passionsoratorium, die Passion. Entstanden aus den liturgischen Darstellungen und den geistlichen Spielen des Mittelalters, erfuhr die Passion später eine mehrstimmige motettenartige Behandlung, um endlich in dramatisch-musikalischer Gestaltung ihren Höhepunkt zu erreichen.

Carissimi's Oratorien.

In Carissimi entwickelt das Oratorium seine musikalisch-dramatische Form. Die szenische Darstellung entfällt, der Zusammenhang der Handlung wird durch den Erzähler (Historicus) hergestellt. Neben ihm stehen die handelnden Personen und der Chor. Die musikalische Gestaltung umfasst Recitative, Ariosi, Duette, einfache und Doppelchöre, endlich Instrumentalsätze. Carissimi hat eine Anzahl solcher Oratorien hinterlassen, von denen vier in neuester Zeit veröffentlicht wurden. Es sind: Jephte, Judicium Salomonis, Baltazar und Jonas (von Chrysander in den Denkmälern der Tonkunst herausgegeben). Die Werke sind kurz und besitzen kaum den vierten Theil der Ausdehnung eines Händel'schen Oratoriums. Der Text ist lateinisch. Die erzählende Partie (der Historicus), auf verschiedene Stimmgattungen vertheilt, durchzieht das Ganze: sie ist theils recitirend, theils melodisch, auch mit Passagien aufgeputzt. Der Gesang der handelnden Personen ist wechselnd recitativisch und arios. Die Recitative sind biegsam, gut deklamirt, die ariosen Gesänge stellenweise weich und ausdrucksvoll, dagegen die Schlussformeln stereotyp, die Coloraturen steif. Der unterlegte, stets unbezifferte Bass ist nicht ohne Bewegung. Die Harmonie, vorwiegend modern, erinnert nur selten an die alte Tonalität. Die Chöre sind meist homophon, einzelne derselben aber selbständig in den Stimmen: sie greifen oft dramatisch in die Handlung ein und manche erheben sich zu bedeutender Kraft. Den Chören ist zuweilen eine zwei- bis dreistimmige Instrumentalbegleitung beigesellt. Kurze dreistimmige Instrumental-Einleitungen armseliger Art eröffnen die Handlung. Auch sind den Gesängen knappe, imitirende Ritornelle eingeflochten.

Details.

Die anregendsten der vorliegenden Oratorien sind Jephte und das Urtheil Salomonis. Ersteres besitzt einen ernsten, letzteres einen heiteren Grundcharakter. Beide sind dramatisch bewegt. In Jephte ragen der ausdrucksvolle Dialog zwischen Vater und Tochter „Heu, Heu mihi!“, der Sologesang der letzteren „Plorate colles“ mit dem Echo der zwei Soprane, und der sechsstimmige Schlusschor „Plorate filii Israel“ hervor. In dem Urtheil

Salomonis erscheinen ein Duett der beiden Frauen, eine Art Zankduett, lebendig und imitatorisch gehalten, dann zwei ariose Soprangesänge vor dem Schlusschor und dieser selbst am bedeutendsten. Baltazar, im Ganzen weniger anmuthend, enthält ein interessantes Duett für zwei Soprane, welches wie aus einem Händel'schen Oratorium herausgeschnitten scheint. Der Chor greift an vielen Stellen ein, die Instrumente sind oft obligat behandelt. In Jonas kommen Doppelchöre vor, meist wechselweise und homophon (wie einfach und steif, verglichen mit ähnlichen Chorsätzen der gleichzeitigen Kirchenmusik!). Die dreistimmigen Sätze nebst dem Schlusschor bilden die hervortretenden Partien des Werkes.

Kirchenwerke.

An Kirchenmusik sind von Carissimi Messen, Concerti sacri und Hymnen vorhanden. Als Kirchencomponist scheint Carissimi mehr durch sangbare Stimmführung als durch Größe des Styls oder kunstvollen Contrapunct sich auszuzeichnen. Sein Tonsatz ist gediegen, dabei leicht und durchsichtig. Hervorzuheben ist ein Beatus vir für acht Stimmen, ein einfach feierliches Stück. In den Sacri Concerti zu 2—5 Stimmen, welche der neuen, noch unreifen Richtung angehören, ist der Gesang fließend, häufig colorirt, die mehrstimmigen Sätze imitatorisch.

Von dramatischen Werken können nur ein Schauspiel mit Musik von Carissimi, *Le amorose Passioni di Fileno*, aufgeführt in Bologna in dem Hause Casali 1647, ferner eine geistliche Oper *Il Sacrificio d'Isaaco*, 1656 in Rom zu Ehren der Königin von Schweden aufgeführt, namhaft gemacht werden.

Ars cantandi.

Unter dem Namen Carissimi's ist auch ein theoretisches Werkchen unter dem Titel Ars cantandi vorhanden. Es ist nur in deutscher Sprache, nach einem unbekannten italienischen Original übersetzt, gedruckt. Die kleine Schrift, in 16 Seiten, enthält keineswegs eine Anleitung zur Gesangskunst, sondern blos eine kurzgefasste Elementar-Musiklehre und ist ganz unerheblich.

Erhaltene Werke.

Von den zahlreichen Compositionen dieses Meisters ist nur ein kleiner Theil gedruckt worden und zwar: Messen zu fünf und neun Stimmen, Cöln 1663 und 1666; Motetten zu 2—4 St., Rom 1664 u. 1667; Arie da camera col basso continuo, Rom 1667; Arion Romanus, sacrae cantiones 1—5st. mit Instrumenten, Konstanz 1670; Concerti sacri zu 2—5 St., Rom 1675. Verschiedenes ist in damalige Sammelwerke aufgenommen worden. Ein Chor aus Jephte findet sich in Kircher's Musurgia 1650. 22 Solo-Cantaten sollen zu Anfang des 18. Jahrh. in London gedruckt worden sein. Das erwähnte Büchlein Ars cantandi erschien noch in 7. Auflage 1753 in Augsburg. Alles übrige blieb Manuskript. Im Collegium Germanicum in Rom, zu welchem die Apollinar-Kirche gehörte, sollen sämmtliche Werke Carissimi's (nach Pitoni's Angabe in seinen Notizie dei maestri) bewahrt worden sein; nichts davon ist jetzt vorhanden. An anderen Orten haben sich jedoch handschriftlich erhalten: Messen, darunter eine zwölfstimmige Omme armé-Messe (wohl eine der letzten über dieses viel bearbeitete Lied), andere Kirchenstücke, Oratorien, Cantaten, Motetten.

Charakteristik.

Carissimi ist ein großer Vokalmeister. Seine Behandlung der Singstimme ist natürlich und musterhaft. Durch seinen Gesangstyl wird er der Begründer des edlen Kammergesangs. Zur Ausbildung der italienischen Gesangskunst hat er durch sein Wirken wesentlich beigetragen. Hat er auch selbst keine Oper geschrieben, so kommt doch sein Schaffen der dramatischen Musik zu statten. Der Weg von Monteverdi

zu der Venetianischen Oper und weiter zu den Neapolitanern führt über Carissimi, von diesem auch zu den deutschen Meistern der Cantate und des Oratoriums.

So wichtig auch Carissimi im Sinne des Fortschritts ist, so kann er doch immerhin nur als einer der Vertreter der Übergangsepoche angesehen werden. Auch bei ihm ist die ausgeführte, symmetrisch gegliederte Melodie noch nicht erreicht; die vom Contrapunct losgelöste Harmonie bewegt sich noch in engen Grenzen und wiederkehrenden Wendungen, dem Rhythmus fehlt die Mannigfaltigkeit, die Instrumentalbegleitung ist dürftig und farblos.

Carissimi war schon zu seiner Zeit eine hochangesehene Autorität. Doch seine Werke sanken bald in Vergessenheit. Heute ist er eine verschollene Größe. Sein Name gilt aber nach Monteverdi als die zweite große Berühmtheit des 17. Jahrhunderts.

Bibliotheken.

Handschriftliche Werke Carissimi's sind vorhanden in:

Rom, Arch. der päpstl. Kapelle: Messe über Omme armé.

Bologne, Lic. mus.: Messa a 8 e Motetti a 4 con altre composizioni. — Cantate a 1, 2 e 3 v. con b. c. — Le amorosi Passioni di fileno. — Sacri Concerti a 2—5 v., Rom 1675.

Paris, Bibl. nat.: Die Oratorien Hiob, Lamentatio damnatorum, Ezechias, Baltazar, Jephte, Judicium extremum, Jonas u. A.

Paris, Bibl. du Cons.: zwei Bände Motetten und Cantaten, darunter die Cyclopen, Testament eines Esels, Introitus, Scherz über den Bart.

Hamburg, Stadtb.: 30 Motetten und zehn Arien, elf Oratorien (sieben derselben auch in der Bibl. nat. in Paris, außerdem Diluvium universale, Judicium Salomonis, Felicitas Beatorum, Martyres).

London, Brit. Museum und Oxford, Christ Church, eine Anzahl verschiedener Werke C.'s.

Wien, Hofbibl.: Arie, Duetti e Terzetti c. B. — Beatus vir, achtst. (in zwei Chören) mit Orgel. — Kyrie, Gloria und Credo, 4 v. c. Org. — 6 sacri Concerti a 2—5 v. c. Org. — Scelti d'un Opera impr. in Roma 1675 (Abschriften). — Duo Dite o cieli.

Neuere Ausgaben.

In *Neueren Werken* und *Sammlungen* sind von Carissimi aufgenommen:

In Burney Gesch. d. M. 4. Band 1789: Cantaten-Fragmente.

Hawkins Gesch. d. M. 4. Band 1776: Duett Dite o cieli si crudeli mit B. c.

Reissmann, Gesch. d. M. 2. Band: Duett.

Marx, Gluck, 2. Band 1866: Arie auf den Tod der schottischen Königin Maria.

Rochlitz, Sammlung vorz. Gesangstücke ca. 1840: Vierst. Motette mit Orgel, dreist. Motette, Cantate a. v. s. mit Chor u. Orgel, Szene und Chor aus Jephte.

Denkmäler der Tonkunst, herausg. von Chrysander, Hamburg 1896, 2. Band: vier Oratorien (Jephte, Judicium Salomonis, Baltazar u. Jonas).

Gevaert, Les Gloires de l'Italie: Duett f. zwei Sopr. (N. 40), Cantate f. eine St. mit B. (Nr. 2).

Commer, Orgelcompositionen, Leipzig 1866: Orgelstücke (zweifelhaft).

Prince de Moskwa, Recueil des morceaux etc., Paris ca. 1840: Gaudeamus, Chor m. Pftebegl., zwei dreist. Motetten, Declinazione del pronome, hic, haec, hoc a 4 v.

Novello's Edition, London: Jephta.

Arie antichi a una voce trascr. p. A. Parisotti, drei Hefte, Ricordi: Gesangstück von C. (1. Heft.)

Jephta, ins Deutsche übertragen von Bernh. Gugler, mit Orgel- oder Pfte-Begl, bearb. von Imm. Faisst.

Carissimi ist vielleicht der Erste, in dem sich der national italienische Musikgeist offenbart. In noch höherem Grade ist dies aber bei den Venetianern Cavalli und Cesti der Fall.

Cavalli und Cesti sind die hervorragendsten Vertreter der Venetianischen Oper des 17. Jahrhunderts. Venedig, damals eine der volkreichsten und blühendsten Städte, gab sich der Pflege der neuen Kunstgattung in ausgedehntem Maße hin. Die Oper ward die bevorzugte Unterhaltung aller Gesellschaftskreise. Theater um Theater erstand; alle gaben sie Opern. 1637 wurde S. Cassiano, das älteste Operntheater Venedigs mit Andromeda von Ferrari—Manelli eröffnet. Zwei Jahre später folgte Cavalli mit seiner ersten Oper.

Cavalli.

Leben.

Francesco Caletti—Bruni (nach seinem Beschützer, einem venetianischen Edelmann, Cavalli genannt) ist 1599 oder 1600 in Crema bei Venedig geboren. Seine Studien machte er bei Monteverdi, wurde nacheinander Sänger, Organist, endlich 1668 Kapellmeister an S. Marco und starb 1676.

Opern.

Cavalli war durch 30 Jahre für die Oper in Venedig thätig. Die Anzahl seiner Opern beläuft sich auf 34—39. Die erste derselben ist Le Nozze di Teti e di Peleo 1639, die berühmteste Il Giasone 1649, die letzte Erismena (in zweiter Bearbeitung) 1670.

Cavalli's Opern waren nicht auf Venedig beschränkt; sie machten die Runde durch ganz Italien und verbreiteten sich auch nach dem Auslande. Insbesondere war es Giasone, welcher viele Aufführungen in Florenz, Bologna, Neapel, Wien (schon 1650) u. s. w. erlebte. Im Jahre 1660 wurde Cavalli sammt einer italienischen Truppe nach Paris berufen, um bei den Festlichkeiten, welche der Vermählung Louis XIV. folgten, mitzuwirken. Es war sein Serse (Xerxes), welcher am 22. Nov. im Louvre aufgeführt wurde. (Diese Oper war schon 1657 in Bologna gegeben worden.) Am 7. Feber 1662 ging im Saale der Tuilerien die Oper, Ercole amante in Szene, wahrscheinlich die französische Bearbeitung der Cavalli'schen Oper.

Paris.

Die Opern Cavalli's wurden nicht gedruckt, sind jedoch fast vollzählig handschriftlich erhalten.

In den Opern Cavalli's erkennen wir einen entschiedenen Fortschritt über die Florentiner Oper, sowohl in musikalischer als dramatischer Hinsicht. Die Formen festigen sich. Recitativ und Arie erscheinen getrennt; letztere trägt schon die Bezeichnung „Aria".

Die Arie.

Die Arie (Aria) ist ein melodisch ausgeprägter Gesang in einer symmetrischen Form. Die Bezeichnung „Arie", deren etymologische Ableitung sehr unsicher ist, kommt vom 16. Jahrh. an für liedartige, auch mehrstimmige Gesänge häufig vor. „Air" wird auch auf melodiöse Instrumentalstücke angewendet. In der Oper bedeutet Arie einen Gegensatz zum Recitativ; ist in diesem die Deklamation vorherrschend, so tritt in jener die Melodie

in den Vordergrund. In der Arie wirkt die Melodie unabhängig von der sprachlichen Deklamation durch ihren musikalischen Inhalt und ihre verständliche Form. Dem Ausdrucke nach ist das Recitativ das Werdende, die Arie das Gewordene; aus der Gährung widerstreitender Empfindungen (dem Recitativ) geht die geklärte Stimmung (die Arie) hervor. Die Formen der Arie waren vorerst liedartig, strophenmäßig, oder aus mehreren Theilen zusammengesetzt, bis sich die Da Capo-Arie als stehende Form herausbildete. Diese ist dreitheilig. Der erste Theil, der Hauptsatz, enthält den wesentlichen melodischen Kern, der zweite Theil, meist knapper gefasst und inhaltlich unbedeutender, kontrastirt in Rhythmus, oder auch in der Tonart und dem Charakter mit dem ersten, der dritte bringt das Da Capo des ersten Theils mit den Ausschmückungen des Tonsetzers oder des Ausführenden.

Beschaffenheit der Opern Cavalli's

Die Arie bei Cavalli ist zumeist strophenartig mit eingeschalteten Ritornellen, oder sie ist in Adagio und Allegro geschieden nach Art der Cantaten. Die Da Capo-Arie ist zwar noch nicht ausgebildet, doch schon im Keime vorhanden. Die Melodie ist knapp, entschieden im Rhythmus und Ausdruck und klingt manchmal an das Volksmäßige an. Die melodische Erfindung, obwohl biegsamer als bei den Vorgängern, ist noch immer eine beschränkte, der Rhythmus einförmig. Im Recitativ schließt sich Cavalli im Allgemeinen an die Vorgänger an: es ist mit ariosen Stellen und hie und da mit Coloraturen versehen. Der recitirende Dialog bildet den Hauptantheil der Opern. Ungemein zahlreich sind die Duette, in welchen die Stimmen oft selbständig, auch nachahmend geführt sind. Textwiederholungen sind häufig. Der Bass ist selten beziffert, die Harmonie nicht bedeutend, doch auch nicht hart. Die moderne Tonalität ist entschieden ausgesprochen. Chöre kommen in größerer Zahl nur in den ersteren Opern Cavalli's vor: in den späteren verschwindet der Chor, um noch in den letzten wieder aufzutauchen. Die Chöre sind homophon, in der Regel musikalisch unbedeutend, doch greifen sie dramatisch in die Handlung ein. Eigenthümlich sind die als „Cori" bezeichneten stummen Statistengruppen. Die Instrumentation ist einfach. Die Violinen treten nun entschieden in den Vordergrund. Von Blasinstrumenten kommen nur einigemale Trompeten zur Verwendung. Die Einzelgesänge werden durch den B. cont. des Cembalo, zuweilen mit beigefügten Violinen begleitet. Auch die Sinfonien und Ritornelle, nur aus wenigen Takten bestehend, beschränken sich meist auf zwei Violinen und Bass. Ein Massenaufgebot von Instrumenten wie bei Monteverdi tritt nirgends auf, ebensowenig ist dem instrumentalen Colorit, mit geringen Ausnahmen, Rechnung getragen. Hier kann nun die Frage auftauchen, ob die in der Partitur notirten Instrumentalstimmen nicht vielleicht blos die Umrisse bedeuten, welche erst in der praktischen Ausführung ihre harmonische Ausfüllung und ihr instrumentales Colorit erhielten. Oft erhebt sich Cavalli zu treffendem und charakteristischem Ausdruck. Dramatische Blitze zucken durch seine Opern. Das Feierliche, Geisterhafte gelingt ihm, wie auch das Volksthümliche und Komische. Vorherrschend ist ein ernster großer Zug, der durch seine Werke geht. Das komische Element ist durch die stehende Figur der „lustigen Person", welche auch in den ernstesten Opern nicht

fehlen darf, vertreten. Besonders beliebt waren der Stotterer, der bramarbasirende Soldato u. s. w.

In der Besetzung der höheren Partien begegnet man neben den Sängerinnen auch häufig Kastraten. Auffallend ist die tiefe Lage der weiblichen Sopranstimme, so dass in den Duetten beider die Stimme des Kastraten zuweilen die höhere ist. — Die Ausstattung, Maschinerien und Zauberwerke spielen eine große Rolle, dagegen sind Ballette selten, mit Ausnahme der für Paris bestimmten Opern.

Als die bedeutendsten unter den Opern Cavalli's können bezeichnet werden: Giasone, Didone, Egisto, Ercole.

Giasone.

Il Giasone wurde 1649 im Theater S. Cassiano in Venedig zum erstenmale aufgeführt. Die handschr. Partitur trägt den Titel: Il Giasone, Musica de Sig. Francesco Cavalli, Poesia dell Dottore Giac. Andr. Cicogni, 1649. In einer Neubearbeitung kam diese Oper in Venedig 1666 und in Bologna 1673 auf die Bühne. Die Dichtung ist platt. Die umfangreiche Partitur enthält den Prolog und drei Akte, welche in Szenen getheilt sind. Nach einer fünfst. Sinfonie folgt der Prolog, der sich in einem Dialog zwischen Sole (Sonne) und Amor abspielt. Sämmtliche Stimmgattungen theilen sich in die Partien der Oper. Eine Kastratenstimme kommt nicht vor. Das ariose Recitativ herrscht vor, die geschlossenen Einzelgesänge in Strophenform mit Ritornellen sind „Aria" betitelt. Neben den zahlreichen Duetten kommen ein Terzett und ein Quartett vor. Chöre sind spärlich vorhanden (Coro di spiriti, 1. Akt, Coro di Venti, 2. Akt): sie sind vierstimmig und homophon. Es erscheinen auch stumme Chöre, so der Coro di Soldati, di Marinari. Der Generalbass bildet wie gewöhnlich vorherrschend die Begleitung, die sonstige Instrumentation, auch in den kurzen Sinfonien und Ritornellen ist die übliche dreistimmige. Die Instrumente sind nirgends genannt. Die Musik zu den Schlussballeten des 2. und 3. Aktes ist in der Partitur nicht enthalten. Der durchgängige Charakter des Giasone ist der weiche, gefühlvolle, es treten aber auch tragische und feierliche Momente ein. Die komische Person ist durch den Stotterer (Demo) vertreten. Das Werk ist reich an musikalisch und dramatisch wirksamen Einzelheiten. Besonders hervorzuheben sind: Der Strophengesang des Giasone in der 2. Szene, die ausdrucksvolle Melodie der Medea, A-moll, in der 4. Sz., das Duett zwischen Oreste und Demo, 7. Sz., vor Allem aber der Gesang der Medea, *Dell antro magico*, E-moll, in der Beschwörungsszene. Dieser kurze, einfache und ergreifende Gesang, ein Juwel der alten Oper, stellt sich an Berühmtheit der Klage der Arianna an die Seite. Die Begleitung ist die denkbar anspruchloseste, aus wenigen Accorden bestehend. Der Rhythmus erinnert an jenem der Chöre in Gluck's Orpheus.

Didone.

Didone, 1641 in S. Cassiano gegeben, ist ernst-pathetisch. Die Dichtung von Busenello gehört zu den besten der Venetianischen Oper. Die Musik enthält Meisterzüge von Ausdruck und dramatischer Kraft. Unter den Solopartien befindet sich auch die eines Sopran-Kastraten.

Hervorragend sind der Prolog, dann der schlagfertige Chor *Armi Enea*, das darauffolgende Recitativ der Creusa *Enea, non è più tempo*, die Zweikampf-Szene zwischen Corebo und Pirro, im zweiten Akt ein Terzett für drei Soprane.

Egisto. L'Egisto soll 1642 oder 1643 für Wien geschrieben worden sein, doch ist eine Aufführung daselbst nicht nachzuweisen. Die Partitur enthält keinen Chor. Die Begleitung steigt bis auf fünf Instrumente. Die Oper besteht aus dem Prolog (La Notte, l'Aurora) und drei Akten. Bemerkenswerth sind: die kurzen Instrumentalsätze im Prolog, die erste Szene des 1. Akts, in welcher die Liebenden Lidio und Clori den Vögeln, Blumen und Lüften zusingen, das Eingangs-Recitativ Egisto's, das Racheduett in der 2. Szene.

Ercole. Ein Zeitraum von 20 Jahren trennt diese Oper von dem Ercole, welcher 1662 in Paris aufgeführt wurde. (Diese Bestimmung trägt die handschr. Partitur der Markusbibl. an der Spitze.) In den zahlreicheren Chören und Instrumentalstücken, den Tänzen und Aufzügen, sowie auch in Form und Rhythmus der Gesänge kann man den Einfluss des französischen Geschmacks erkennen. Die Balleteinlagen in Paris waren von Lully componirt. Am bedeutendsten sind in dieser Oper die Chorszenen, namentlich die im Prolog (Huldigung der Flüsse), jene zu Beginn des ersten Aktes, und eine andere *Vera il crudel* im fünften Akt, endlich die Schlummerchöre des zweiten Aktes. Noch sind das Quartett *Dell occaso* und die Soloszene der Dejanira im zweiten Akt hervorzuheben.

Andere Opern. Nicht blos die genannten Opern bieten Einzelheiten von Interesse. In Le Nozze di Teti e di Peleo und in Doriclea 1645 treten die Chorszenen dramatisch hervor. Eritrea, 1652 im Teatro S. Apollinare gegeben, hat eine große Coloraturarie des Borea, ein bemerkenswerthes Stück. Serse, zuerst 1657 im T. S. Giov. e Paolo aufgeführt, hat die schönen Arien des Serse „Beato chi" und jene der Clito „Affé, mi fate ridere" aufzuweisen. In Artemisia 1656 kommt eine Arie mit zwei obl. Trompeten vor. Auch Scipione 1664 enthält manches Bedeutende. Fast in allen diesen Opern spielen die Kastraten eine Rolle. Das komische Element ist episodisch vielfach vertreten.

(Um die Durchforschung der Cavalli'schen Opern und der Venetianischen Oper des 17. Jahrh. überhaupt haben sich Galvani in seinem Werke I Teatri musicali di Venetia 1878 und Hermann Kretzschmar in einer Abhandlung, enth. in der Vierteljahrschrift f. M.-W. 1892, hochverdient gemacht.)

Kirchenwerke. Liegt auch der Schwerpunkt Cavalli's nicht in der Markuskirche sondern in den Theatern Venedigs, so ist er doch gleichwohl als Kirchencomponist bedeutend. Zwei Sammlungen, enthaltend Messen, Psalmen und Vespern, wurden 1656 und 1675 gedruckt. Besonders gerühmt wird sein großes Requiem zu acht Stimmen, welches auf seine letztwillige Verfügung bei seiner Leichenfeier aufgeführt wurde.

Bibliotheken. Handschriftliche Opernpartituren Cavalli's sind vorhanden:

In der Bibl. di S. Marco in Venedig (in alphab. Reihenfolge): Gli Amori d'Apollo e di Dafne, Artemisia, Calisto, Ciro, Didone, Doriclea, Egisto, Elena rapita, Eliogabalo, Ercole, Erismena (in beiden Bearbeitungen), Eritrea, Giasone, Hypermestra, Mutio Scaevola, Le Nozze di Teti e Peleo, Orimonte,

Orione, Oristeo, Ormigio, Pompeo Magno, Rosinda, Scipione, Statira, I Strali d'Amore, Xerxe, zusammen 26 Opern.

Bologna, Lic. mus.: Egisto, Alessandro, La Virtù de'Strali d'Amore, Serse, Erismena, Muzio Scaevola, Scipione, ferner viele gedruckte Textbücher: solche auch in Turin, Livorno (im Bes. von Bonamici).

Paris, Bibl. nat.: Serse, mit Balleteinlagen von Lully.

„ Bibl. du Cons.: Eritrea, Serse (Abschrift).

Wien, Hofbibl.: Egisto 1643, Giasone 1650.

Abschriften von Giasone in mehreren Bibliotheken.

Dresden, k. Priv.-Mus.-Samml.: Requiem (Abschrift).

Neu veröffentlicht wurden:

Neuere Ausgaben.

In Gevaert's Les Gloires de l'Italie: Dell' antro magico aus Giasone N. 15). Arien „Beato chi può“ und „Affè, mi fate ridere“, beide aus Serse N. 31 u. 32).

Giasone, erster Akt, in den Publ. der G. f. Musikf., her. von R. Eitner, 12. Band 1883.

Beispiele in Ambros Gesch. d. M., 4. Band.

Fragment aus dem Requiem in der N. Zeitschr. f. M., Jahrgang 1869 N. 39.

In den Monatsh. f. Musikg. 1893: Beispiele aus Didone, Egisto, Doriclea, Eritrea, Ercole, mitgetheilt von Hugo Goldschmidt.

Cesti. Leben.

Marc Antonio Cesti, geb um 1620, vermuthlich in Florenz, soll seine Studien bei Carissimi in Rom vollendet haben. Er gehörte dem Kloster von Arezzo als Priester an, wurde gegen 1646 Kirchen-Kapellmeister in Florenz und trat 1660 als Sänger in die päpstl. Kapelle. Von 1666—1669 stand er in Diensten Leopold I. in Wien und bekleidete den Posten eines Vicekapellmeisters. Nach Venedig zurückgekehrt, beschloss er wahrscheinlich 1669 sein Leben.

Opern.

Cesti schrieb zuerst Cantaten, dann Opern. Von den letzteren sind zu nennen: Orontea 1649, Cesare Amante 1651, Serenata für den Geburtstag des Großh. von Toskana (Festspiel) 1662, La Dori 1663, La Magnanimità d'Alessandro (ohne Jahreszahl), Il principe generoso 1665 (die Partitur trägt den Namen Remigio Cesti, von dem sonst nichts bekannt ist, vielleicht ist der Text von Rem., die Musik von Ant. Cesti), Tito 1666, Il Pomo d'oro 1666, Nettuno 1666, Semirami 1667, Le disgrazie d'Amore 1667, Argia 1669, La Schiava fortunata (mit P. A. Ziani) 1674. Noch wird Genserico als einer nachgelassenen, von Partenio vollendeten Oper erwähnt. Die Gesammtzahl der dramatischen Werke Cesti's beziffert sich demnach auf 13—14. In Venedig wurden in verschiedenen Theatern aufgeführt: Orontea, Cesare, La Dori, Tito, l'Argia und La Schiava fortunata. Die Serenata kam in Florenz zur Aufführung. Die übrigen Opern gehören Wien an.

Von Kirchenstücken Cesti's ist nichts bekannt.

Beschaffenheit und Charakteristik.

In der Oper des 17. Jahrhunderts gebührt diesem Tonsetzer der erste Platz. In musikalischer Beziehung steht er über, in dramatischer neben Cavalli. Abwechslung, Beweglichkeit und Anmuth bilden seine Vorzüge. Sind auch die Formen Cesti's wesentlich jene seiner Zeitgenossen, so herrscht doch in der Handhabung derselben größere Freiheit. Alles ist beweglicher, geschmeidiger — Melodie, Bass, Begleitung.

Cesti ermangelt stellenweise nicht eines großen Zugs, aber das Zarte und Gefühlvolle bleibt sein eigenstes Gebiet. Auch im Ausdruck des Heiteren und des Komischen ist er glücklich, oft von treffender Charakteristik. In Cesti bereitet sich schon die Opera buffa der Italiener vor. Seine Gesangskunst ist groß. Dem Gesangsmeister gesellt sich auch der gute Tonsetzer. Den engen Panzer, welcher die melodische Erfindung und die Tonsetzkunst der neuen Richtung noch umschließt, vermag auch Cesti nicht ganz zu sprengen.

Die Hauptstärke Cesti's ruht in den Sologesängen, doch fehlt es auch nicht an einzelnen bedeutenden Chorsätzen. Das Recitativ ist im Allgemeinen fließend, echt italienisch; tieferer Ausdruck ist jedoch nur den mit Instrumenten begleiteten ariosen Recitativen eigen. Von den zahlreichen geschlossenen Gesangstücken sind viele mit Aria bezeichnet, andere sind es, ohne diese Bezeichnung zu tragen. Die Formen der Arien sind mannigfaltig: sie sind strophenmäßig mit varirter Melodie, zweitheilig mit wechselnder Taktart, auch nach Cantaten-Art breiter angelegt. Die dreitheilige Da Capo-Arie ist wohl angedeutet, doch nicht vollentwickelt vorhanden. Jede Arie hat ein deutlich ausgesprochenes Hauptmotiv, dem sich symmetrisch die Seitensätze anfügen. Die Melodie ist kurzathmig, häufig cadenzirend und sequenzenreich. Jedes Tonstück beharrt in dem einmal ergriffenen Rhythmus; in der dreitheiligen Taktart hat er meist etwas Hüpfendes, Tanzartiges. Die zahlreichen Duette sind in den Stimmen mit einander abwechselnd oder auch polyphon geführt. Am Schlusse der Opern erscheint wohl auch ein Quartett oder Sextett. Coloraturen sind sparsam verwendet und dann am rechten Ort. Der Bass, nur hie und da beziffert, ist häufig als selbständige Stimme behandelt; in den Bassarien geht er meist mit der Singstimme. Chöre kommen nur in wenigen Opern vor, da aber meisterlich behandelt und wirkungsvoll. An stummen Figurantenchören fehlt es auch nicht. Die Instrumentation Cesti's hält die Mitte zwischen Dürftigkeit und Luxus. Ihren Grundstoff bilden, wie üblich, die Streichinstrumente. Dass Cesti auch ein volleres Orchester kennt, ersehen wir aus der Vorrede zu seiner Serenata, wo nebst den Streichinstrumenten in mehrfacher Besetzung auch großes und kleines Spinett und Theorben vorgeschrieben sind. Dieselbe Besetzung trat aber auch für Sonaten, Sinfonien u. dgl in Wirksamkeit. Nur ausnahmsweise gesellen sich Blasinstrumente hinzu, und dann zur charakteristischen Färbung, wie z. B. Flöten als Begleitung eines pastoral gestimmten Duettes, Trompeten bei kriegerischen oder festlichen Szenen. Auch Tonmalereien geht Cesti an geeigneten Stellen nicht aus dem Wege. Die ausführenden Instrumente sind auch bei Cesti größtentheils nicht genannt. Meist sind es zwei Violinen und Bass, das allgegenwärtige Instrumentationsbild des 17. Jahrhunderts. In den sinfonischen Sätzen und zuweilen in der Begleitung ist die Zahl der Instrumentalstimmen eine größere. Cembalo, Theorbe, Bassviole oder ein anderes Accordinstrument übernehmen die Begleitung der Solo-

gesänge, wie auch die harmonische Ausfüllung mehrstimmiger Sätze. Instrumentalbegleitung und Ritornelle imitiren häufig die Motive des Gesanges. Die selbständigen Instrumentalstücke lehnen sich an die Formen der Sonate oder der französischen Ouverture; manche sind tanzartig. Die Stimmführung ist vorherrschend polyphon. Ballette am Schlusse einiger Opern sind in der Partitur nur angemerkt, da deren Musik von anderen Tonsetzern beigestellt wurde.

Dichtung.

Die Dichtungen zu den Opern Cesti's sind von Sbarra, Moniglia, Apolloni; sie erscheinen als eine geschickt zusammengestellte Reihe vieler Szenen mit zahlreichen Personen ohne echten dramatischen Kern und Fortgang. Die Sprache ist theils schwülstig, theils nüchtern. In den Festopern fehlt es niemals an überschwänglichen Schmeicheleien für die gefeierten Hoheiten. Inmitten der pathetischen Deklamationen der Götter und Helden, den zärtlichen Phrasen der Liebenden sind komische Episoden und Figuren eingeflochten, eine willkommene Würze des Schauspiels.

Inhalt.

Die Opern beginnen mit dem Prologo, es folgen in der Regel drei Akte und am Schlusse zuweilen die Licenza. Im Prolog, dem eine Sinfonia vorangeht, treten mythologische und allegorische Gestalten auf. Ihre Gesänge wechseln mit Chören, Aufzügen und Instrumentalstücken. Die Akte sind von beträchtlicher Ausdehnung und in Szenen getheilt, welche sich rasch ablösen. Den größten Raum nehmen die Sologesänge mit ihren Ritornellen und eingeschalteten kurzen Instrumentalsätzen ein, Ensembles sind spärlich. Die Gesänge vertheilen sich auf alle Stimmgattungen. Kastraten sind nur selten nachweisbar. Die Licenza, ein der festlichen Gelegenheit gewidmeter Anhang, steht mit der Handlung in keinem, oder nur losem Zusammenhang. Die Ausstattung, namentlich der für Wien bestimmten Opern, war äußerst prunkvoll. Was da an Dekorationen, Costumen, kriegerischen Aufzügen, Maschinen und Flugwerken geleistet wurde, kann auch heute kaum überboten werden.

Cesti wirkt musikalisch durch einfache Mittel. Nicht blos die Instrumentation ist maßvoll, auch die Modulation bewegt sich in den verwandten Tonarten, der Rhythmus entfaltet mit Ausnahme des Taktwechsels wenig Mannigfaltigkeit. Vieles ist conventionell.

Mit Cavalli verglichen überwiegt bei diesem das ernst-pathetische, bei Cesti das anmuthig-heitere Element: ersterer ist mehr entschieden und kraftvoll, letzterer biegsamer und zarter. Dass man bei manchen Tonsätzen an Händel gemahnt wird, ist eine auch bei Vorgängern dieses Meisters nicht seltene Erscheinung.

Berühmte Opern.

Von den Opern Cesti's erlangte La Dori die größte Verbreitung: sie machte die Runde durch ganz Italien und wurde schon 1664 in Wien zur Aufführung gebracht. Die Hof- und Prunkoper Il Pomo d'oro ist die zweite Berühmtheit; doch gewann sie keine Verbreitung über Wien hinaus. Auch die Erstlingsoper Orontea scheint einen bedeutenden Erfolg erzielt zu haben, da sie, damals ein seltener Fall, noch 1683 in Venedig gegeben wurde.

La Dori.

La Dori, ein anmuthiges Werk, in welchem Heiteres und Edles sich die Wage halten, spiegelt die Eigenart Cesti's vielleicht am deutlichsten ab. Der Text ist von Apolloni. Die Handlung spielt im Orient. Die Oper, welche sich aus dem Prolog, drei Akten nebst der Licenza zusammensetzt, enthält viele Duette, darunter die schönsten Stücke des Werkes, auch ein Quartett als Finale des 3. Aktes. Chöre

gibt es außerhalb des Prologs und der Licenza keine. Von gefälligen oder interessanten Nummern seien angeführt: Ein Duett zweier Amazonen im Prolog, das launige Duett zwischen Celinde und Arsinoe *Se perfido amore* im 1. Akt, ein anderes, originell gestaltetes zwischen Oronte (Alt-Kastrat) und seiner Geliebten Ali voll schwärmerisch-elegischem Ausdruck im 2. Akt, die heitere Arie des Arseto (Tenor) *Non scherzi*, das Quartett-Finale des 3. Aktes.

Details.

Il Pomo d'oro.

Aufführung.

Il Pomo d'oro wurde zur Vermählung Kaiser Leopold I. mit der Infantin Margaretha von Spanien im Dezember 1666 als Festoper aufgeführt. Ein eigenes Theater war zu diesem Zwecke auf dem inneren Burgplatze aus Holz erbaut worden; es fasste ungefähr 1500 Personen. Der Architekt Burnacini leitete die Szenirung und die Maschinerien. Italiener waren auch großentheils die Darsteller. In der Ausstattung dieser Oper vereinigten sich Pracht und Mannigfaltigkeit. Man sah da das Reich Pluto's, das Reich Jupiter's mit einer vollzähligen Götterversammlung, malerische Landschaften, die Unterwelt, einen Meereshafen, einen See mit Tritonen u. s. w. Aufzüge in glänzenden Costumen, Gefechte, Tänze, Flugwerke und Ähnliches vervollständigten die reiche Augenweide. Die Kosten der Ausstattung sollen sich auf 100.000 Thaler belaufen haben. Der Hof wohnte der Aufführung in der ersten Reihe des Parterres bei, das Publikum, bestehend aus dem Adel und der geladenen Bürgerschaft füllte die übrigen Räume des Parterres und der Gallerien. Vor der Bühne befand sich das Orchester mit ca. 25 Musikern und dem Kapellmeister am Cembalo.

Beschaffenheit.

Das Textbuch von Pomo d'oro, „Festa teatrale", ist von dem Hofpoeten Šbarra verfasst. Den Kern der Handlung bildet das Urtheil des Paris, um welchem sich bunte Szenen der Götterwelt, Liebesgeschichten, komische Episoden anschließen. Prolog und Licenza sind der festlichen Gelegenheit gewidmet. Im Prolog erscheinen die personifizirten Länder der österreichischen Krone: Spanien, Italien, Ungarn, Deutschland, Böhmen, auch Amerika und der Stato Patrimonio (Oberösterreich), und vereinigen sich zu einem Chor. In der Licenza wird der goldene Apfel der Kaiserin zuerkannt. Die Oper selbst besteht aus fünf Akten mit 67 Szenen. Der übergroßen Zahl der Szenen entspricht auch jene der Personen. Götter und Menschen nebst allegorischen Gestalten bilden die bunte Gesellschaft.

Die Partitur Cesti's gehört, wenn man sich die fehlenden zwei Akte (den 3. und 5.) hinzudenkt, wohl zu den umfangreichsten der Opernliteratur. Die Musik ist lebendig und reich an Erfindung. Im Gegensatze zu La Dori tritt hier die Massenwirkung mehr hervor. Chöre und Ensembles nehmen eine bevorzugte Stellung ein, die Instrumentation ist eine vollere. Die Chöre der Soldaten, Priester und andere sind selbständig in der Stimmführung und oft charakteristisch. In der Begleitung der Ritornelle und Sonaten kommen Trompeten, Fagotte, Posaunen, Regal (Orgelwerk) zur Verwendung. Überwiegend sind auch in dieser Oper die Sologesänge und zwar in allen Stimmgattungen. Die Recitative sind meist flüchtig behandelt, nur selten erheben sie sich zu bedeutenderem Ausdruck. In den Arien begegnen wir auch hier mannigfaltigen Formen. Wieder sind es die Duette, die

mit Vorliebe behandelt erscheinen. Reichlich ist der komische Antheil bedacht. Die komischen Figuren des Hofnarren Momo, der alten Amme Filaura sind musikalisch treffend gezeichnet. Die Begabung Cesti's in dieser Richtung ist eine unbestreitbare. Die Musik der vorkommenden Ballette ist, wie gewöhnlich, in die Partitur nicht aufgenommen. Von Einzelheiten des Werkes verdienen besondere Erwähnung: Der ausgedehnte Prolog mit seinen wirkungsvollen Chören, die Chöre der Priester und Soldaten im 4. Akt, das Duett zwischen Amor und Hymen *Alme più grandi* im Prolog, die ergreifende Arie der Proserpina *E dove t'aggiri tra l'alme dolenti* mit charakteristischer Begleitung von Zinken, Posaunen, Fagott und Regalen zu Beginn des 1. Aktes, das Zankterzett der Göttinen *A chi si deve dare?* im 1. Akt, das Duett zwischen Ennone und Paris *O mia vita* in der 7. Szene des 1. Aktes, eine Alt-Arie mit zwei Flöten, das Recitativ der Alceste im 2. Akt, 12. Sz., die Szene der Juno *Paride, e dove sei?* — Einzelne Nummern des Pomo d'oro sind von der Composition des Kaisers Leopold, so die 9. Szene des 2. Aktes. Il Pomo d'oro wurde wahrscheinlich wiederholt gegeben, jedenfalls 1668 zum Geburtstag der Kaiserin.

Details.

Von den sonstigen Wiener Opern Cesti's sind wohl Le Disgrazie d'Amore und La Magnanimità d'Alessandro die bedeutendsten. Die erstere ist vorwiegend komisch. Die allegorischen Personen der Handlung sind Amicizia, Avarizia, Inganno, als komische Figur tritt hier eine Pazza da Città auf. Die charakteristische Musik enthält viele Duette, Terzette und Quartette. In den Arien finden sich, wie überall bei Cesti, auch Coloraturen. Hervorzuheben sind: die Tenorarie des Vulcan *Signor bravo* im 1. Akt, eine Sopranarie der Amicizia in der 3. Szene des 3. Aktes, ein Terzett für drei Bässe, 1. Akt. Die Licenza ist von Kaiser Leopold componirt. Den Beschluss macht ein Ballo die Mascere. — Auch La Magnanimità d'Alessandro ist mit komischen Partien durchsetzt, wie des prahlenden Soldato, des Stotterers Goppo. Der Prolog, eine „Scena celesta", in welcher Eternità, Età antica, Secolo presente und Poesia auftreten, spitzt sich zu einer Huldigung für Leopold I. zu. Die Musik hat interessante Züge. Eine Ouverture in französischer Form leitet die dreiaktige Oper ein. Bemerkenswerth sind: das Duett für zwei Soprane am Anfang des 1. Akts, die Arie des Soldato *Soldati a la mano*, die des Gobbo *Amor, che vuoi da me*, die Arie des Clearco *Che cruda battaglia*, das Recitativ Alessandro's *Ah troppo caro prezzo.* — Nettuno e Flora festeggiante war die dreiaktige Einleitung zu einem großen Ballet, ist aber selbst nicht unbedeutend. Namentlich sind es die Chöre und Instrumentalstücke, welche Interesse erregen. Eines der letzteren schildert das Meeresbrausen. Auch ein Duett zwischen Flora und Clorinde und ein Quartett sind erwähnenswerth. — In Semirami, einer umfangreichen Oper, wäre die Bassarie des Oronte und Szenen des 2. Akts zu nennen, in Il principe generoso sind die 10. Szene des 3. Aktes und das Schlussquartett *Ecco ingrembo* bedeutend.

Andere Opern.

Details.

An gedruckten Werken ist von Cesti nichts vorhanden. Einige Kammerarien sollen in London veröffentlicht worden sein.

Bibliotheken.

Handschriftliche Partituren der Opern Cesti's besitzen:

Die Bibl. S. Marco in Venedig, u. zw.: La Dori, Tito, l'Argia, La Schiava fortunata

Die Wiener Hofbibl.: Serenata, Il principe generoso, La Dori, Il Pomo d'oro (Prolog, 1., 2. u. 4. Akt), Nettuno, Semirami, Le Disgrazie d'Amore, la Magnanimità d'Alessandro.

Bologna, Lic. mus: Orontea, La Dori, Fragmente aus mehreren Opern.

München, Hofbibl.: Il principe generoso, le Disgrazie, la Magn. d'Aless.

Einzelne Kammer-Cantaten enthielt die ehemalige Sammlung Santini in Rom (jetzt zum Theil in der Dombibl. zu Münster und in Tenbury, England); eine Motette in der Bibl. nat. in Paris.

Neuere Ausgaben.

In *Neueren Werken* und *Ausgaben* wurden veröffentlicht:

Szene aus Orontea in Burney und ein Duett in Hawkins. Dasselbe Duett in Reissmann's Gesch. d. M. 2. Band.

In Gevaert's Les Gloires: Szene aus Orontea u. Arie, Nr. 24 u. 55.

La Dori, 1. Akt u. zwei Szenen aus dem 2. u. 3. Akt, ferner einige Nummern aus Le Disgrazie, La Semirami u. Magnanimità in Publ. der G. f. Musikf. Her. von R. Eitner.

Il Pomo d'oro, Prolog, 1., 2. u. 4. Akt in zwei Bänden, in der Prachtausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich". 3. Band 1896. Herausg. und mit einer trefflichen Einleitung ausgestattet von Guido Adler. (Als Anhang des 2. Bandes die Musik zum Caroussel 1866 von Bertali u. Schmeltzer.)

III.

Kirchenmusik in Italien. — Römische Schule. — Bologna.

Rom.

Neue Richtung der Kirchenmusik.

Während Venedig im 17. Jahrhundert zum Vorort der Oper wurde, behauptet sich Rom als Mittelpunkt der katholischen Kirchenmusik. Doch auch die Kirchenmusik bleibt von der neuen Strömung nicht unberührt. Diese ist innerhalb der römischen Schule des 17. Jahrh. nach dreifacher Richtung zu verfolgen: In dem Wesen der kirchlichen Chormusik, in der Aufnahme des monodischen und concertirenden Styls, in der Pflege des religiös-dramatischen Oratoriums.

Die contrapunctische Kunst und die erhabene Würde, welche sich in den Werken Palestrina's und seiner Zeitgenossen offenbaren, erfährt einen Rückschlag und eine Wendung nach dem Äußerlichen. Eine weichere Empfindung macht sich geltend. Die Stimmen werden gefallsam ausgeziert. Andererseits wird die Stimmenzahl und Mehrchörigkeit, oft

bis zum Massenhaften, gesteigert: in dieser Beziehung erscheint die frühere venetianische Schule nun durch die römische überboten.

Der kirchlichen Chormusik gegenüber konnte der in die Kirchenmusik aufgenommene neue monodische und concertirende Styl in seiner geringen Entwicklung nur eine untergeordnete Stellung einnehmen. Die Melodie war noch zu unfrei, die Behandlung des Instrumentalen zu unbehiltlich, um für abgerundete Kunstwerke auszureichen.

Das Oratorium war meist mit szenischer Darstellung verbunden. Anfangs vereinzelt vorkommend, fand es soweit bekannt, erst gegen Ende des Jahrhunderts eine ausgedehntere Pflege. Das italienische Oratorium schließt sich in Form und Styl der gleichzeitigen Oper an. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Passions-Oratorium, während die chormäßige Passion der Kirche angehört.

Formen.

Die Formen der kirchlichen Chormusik bleiben auch im 17. Jahrhundert: Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Litaneien, Lamentationen, Responsorien, Passionen: im Besonderen kommen vor: Das Miserere (50. Psalm), Stabat mater, Magnificat, Te Deum. Den Chorsätzen ist häufig ein Basso continuo hinzugefügt. In den Messen verschwinden die weltlichen Lieder als Grundmotive; an ihre Stelle treten häufig Ritualgesänge. Dem monodischen und concertirenden Styl gehören an: Motetten, Cantiones sacrae, Arie, Cantate, Concerti und andere Kirchenstücke zu 1—4 Stimmen, theils mit Orgel, theils mit Instrumenten.

Von der Kirchenmusik Italiens, gleichwie von den Opern, wurde nur weniges gedruckt.

Viele Meister der römischen Schule haben auch weltliche Madrigale geschrieben, einige selbst Opern. Dem Violinspiel und der instrumentalen Kammermusik eröffnet Corelli, der Orgelmusik **Frescobaldi**, Beide Römer, eine neue Aera.

Päpstliche Kapelle.

Die päpstliche Kapelle bildet nach wie vor den Hort der kirchlichen Tonkunst Italiens, sie ist das Bleibende im Wechsel. Treu ihren Traditionen bewahrt und pflegt sie den Schatz kirchlicher Tonwerke des 16. Jahrh. und vermehrt ihn durch würdige ihrer Zeit. Manche derselben gelangen alljährlich an bestimmten Tagen, namentlich der Charwoche, in der Sixtinischen Kapelle zur Wiederholung. Einzelne Tonsetzer gehörten der päpstlichen Kapelle als Sänger an, wie Allegri, **Vittori, Landi, Liberati.**

Verbreitung.

Die meisten Tonsetzer der römischen Schule wirkten als Kapellmeister an den Kirchen Roms, wie S. Peter im Vatikan, im Lateran, S. Maria Maggiore, Loreto, am deutschen Collegium u. s. w., wie auch an anderen Kirchen Italiens. Selbst im Auslande, in der kais. Hofkapelle in Wien, in Diensten österreichischer Erzherzoge, in München und anderen Orten finden wir römische Meister.

Römische Tonmeister.

Die vornehmsten römischen Tonmeister des 17. Jahrh. sind Benevoli und die beiden Bernabei. Aus dem vorigen Jahrhundert reichen in dieses hinein Bern. Nanini, Felice und Giov. Franc. Anerio,

Soriano, Ruggiero Giovanelli. Noch sind in verschiedenem Sinne zu nennen: Allegri, Cifra, Agostini, Abbatini, Ugolini, Foggia, Heredia, Agazzari, Kapsberger, Vittori, Marazzoli, die beiden Mazzocchi, Bontempi. Oratorien schrieben: Landi, Vittori, Dom. Mazzocchi, Liberati, Bontempi, Federici u. A.

Nanini. Anerio. Bernardo Nanini hat nebst Madrigalen auch Psalmen und Motetten zu 1—5 Stimmen mit Orgelbegleitung. Felice Anerio (geb. 1560, nach Palestrina Componist der päpstl. Kapelle) ist mit geistlichen Concerten, Madrigalen und einer vierst. Missa pro Defunctis über gregor. Intonationen, im einfachen Styl, anzuführen. Giovanni Francesco Anerio (geb. ca. 1567, dessen Verwandtschaft mit dem Vorgenannten nicht bestimmbar ist, Kapellmeister des Königs Sigismund von Polen, dann in Verona und Rom) hat ein Werk „Selva armonica", enthaltend Motetten, Madrigale, Dialoghe, Arie zu 1—4 Stimmen mit Orgel 1617, dann noch Messen und Anderes; er gehört jedenfalls zu den Bedeutenden der alten Schule. Von Franc. Soriano (1549—1620) rühren auch Passionen her. Ruggiero Giovanelli, Nachfolger Palestrina's als Kapellmeister im Vatikan ist insbesondere durch eine neue Ausgabe von Ritualgesängen, welche 1614 und 1615 in Rom erschien, hier zu erwähnen.

Soriano. Giovanelli.

Benevoli. Orazio Benevoli, geb. 1602 in Rom, der bedeutendste Schüler Vinc. Ugolini's, stand 1643—1645 in erzherzoglichen Diensten in Wien und wirkte später als Kapellmeister im Vatikan bis zu seinem Tode 1672. Berühmt ist er als Meister des vielstimmigen Satzes. Seine Messen sind für 4—12 Chöre; eine derselben zu 48 St. in zwölf Chören wurde 1650 in Rom durch 150 Sänger ausgeführt. Ein großes, interessantes Werk ist auch eine 16stimmige Messe in vier Chören a capella, mit B. c. (Handschr. in der Wien. Hofb.). Die selbständige Führung der Chöre und Stimmen ist meisterhaft. Das Christe ist für vier Soprane und vier Tenori. Befremdend erscheinen die gehäuften Figurationen in einigen Sätzen. Ähnlich sind auch seine Psalmen und Motetten beschaffen. Ein Dixit Dominus für drei vierst. Chöre, welche concertirend gehalten sind, zeigt ein bewegtes Figurenspiel und einen lebhaften Rhythmus. Die Antiphonen für vier Bässe sind ebenfalls colorirt. Die Werke dieses Meisters sind größtentheils Manuskript geblieben.

Ercole und Gius. Ant. Bernabei. Giuseppe Ercole Bernabei, geb. ca. 1620, Schüler Benevoli's, war Kapellmeister an mehreren römischen Kirchen und wurde 1673 nach München als Nachfolger Joh. Casp. Kerl's berufen; dort starb er 1687. Auch Bernabei ist im vielstimmigen Satz hervorragend. Er schrieb u. a. Motetten mit Instrumenten, ferner Madrigale. Nur wenig davon wurde veröffentlicht. In München wurden drei Opern mit seiner Musik aufgeführt. Sein Sohn, Schüler und Amtsnachfolger Gius. Ant. Bernabei, geb. in Rom 1659, gest. in München 1732, war ebenfalls vorzugsweise Kirchencomponist, doch schrieb er auch mehrere Opern. Gedruckt wurden von ihm Messen. Die dem Kurfürsten Max Emanuel von Baiern 1715 gewidmeten vierst. Messen a Capella über kirchliche Motive sind polypho

gearbeitet, feierlich und gediegen, doch einförmig. Außerdem sind von ihm Motetten, Psalmen u. s. w. erhalten

Allegri. Gregorio Allegri, der Familie des berühmten Malers Antonio Allegri da Correggio entstammend, Schüler G. M. Nanini's, war Priester und Sänger der päpstl. Kapelle von 1625 bis an sein Ende 1652. Seine meist ungedruckten Werke bestehen aus Concerti zu 2—4 St. und Motetten. Berühmt ist er durch sein Miserere, einem einfachen, stimmungsvollen Kirchenstück von geringem Umfange. Es ist für zwei Chöre, welche sich in kurzen Strophen ablösen und sich dann vereinigen, gesetzt.

Miserere. Nicht der innere Werth, sondern der Zauber des Geheimnisses, mit welchem man dieses Stück umgab, erklärt dessen eigenartigen Ruf. Das Verbot, von den der päpstlichen Kapelle angestammten Kirchenwerken Abschriften zu machen, wird bei Allegri's Miserere besonders betont. Nur in dem Halbdunkel der Sixtina, getragen von den schwebenden Stimmen der päpstlichen Sänger, sollte es wirken. Da kam der Knabe Mozart nach Rom und schrieb es nach dem bloßen Anhören nieder. Bald darauf erlangte der Engländer Burney die Erlaubnis zur Veröffentlichung. Später wurde dieses Kirchenstück von den Sängern mit Verzierungen aufgeputzt. Die Reihe der verschiedenen Miserere, welche seit dem 16. Jahrh. zu dem stehenden Repertoire der Charwoche in der päpstlichen Kapelle gehören, beginnt mit Festa und setzt sich durch Palestrina, die beiden Anerio u. A. bis auf Allegri fort, der (nach Baini) die zwölfte Stelle in dieser Reihe einnimmt. Ein Rivale erstand ihm in dem Miserere von Tom. Baj (—1714). Die Beliebtheit von Allegri's Werk erhielt sich jedoch bis auf unsere Tage.

Cifra. Ant. Cifra, geb. ca. 1575, Schüler Palestrina's und Bern. Nanini's, war Kapellmeister in Rom, dann von 1622 an in Diensten des Erzherzogs Carl. Seine zahlreichen und vorzüglichen Werke umfassen zwölfst. Psalmen (in drei Chören), viele Motetten, darunter auch solche neuerer Art zu 2—4 St. mit Orgelbass, in sieben Büchern 1600—1611 erschienen, Concerti ecclesiastici, auch Madrigale, Scherzi und Arie zu 1—4 St. mit Begleitung.

Ugolini. Vinc. Ugolini (—1626) ist mit Psalmen und Messen, ferner mit Motetten zu 1—4 St. und Orgel, endlich als Lehrer Benevoli's zu nennen.

Agostini. Paolo Agostini (1593—1629), Schüler des Bern. Nanini, kurz vor seinem Ende Kapellmeister im Vatikan, schrieb vielstimmige Werke, eines zu 48 Stimmen, vor Urban VIII. aufgeführt. Messen, Psalmen. Seine Werke blieben meist ungedruckt.

Abbatini. Ant. M. Abbatini (1595—1677), Kapellmeister an mehreren römischen Kirchen, war ebenfalls im vielstimmigen Tonsatz ausgezeichnet. Messen, Antiphonen (zu 24 Stimmen), auch Motetten zu zwei und mehr Stimmen bilden seine Werke, von denen nur wenige gedruckt wurden. Er war auch Mitarbeiter an Kircher's Musurgia 1650. Abbatini schrieb auch eine Oper, Jone, und eine andere gemeinschaftlich mit Marazzoli.

Foggia. Franc. Foggia (1604—1688), der auch im Auslande als Kapellmeister des Kurfürsten von Köln, in Baiern und in Österreich wirkte, war ein fruchtbarer und bedeutender Kirchencomponist. Foggia war der Lehrer Pitoni's, eines der größten römischen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Heredia.

Die Spanier, deren Tonsetzer schon seit jeher einen ehrenvollen Rang in der römischen Schule einnehmen, sind durch Paolo Heredia, 1648 Kapellmeister im Vatikan, vertreten.

Von römischen Meistern sind noch in verschiedenen Richtungen hervorzuheben:

Agazzari.

Agostino Agazzari (1578—1640), der in Diensten des Kaisers Mathias stand und dann in Rom als Kapellmeister wirkte. Er schloss sich an die Methode Viadana's an und gab auch Regeln des Generalbasses in der Vorrede zu dem 3. Buch seiner Motetten 1606, ist somit einer der frühesten Theoretiker des neuen Styles. Von ihm sind zahlreiche Werke, wie Cantiones und Motetten für 1—4 St. mit Orgel gedruckt worden. Ein Oratorium von ihm wurde schon erwähnt.

Kapsberger.

Joh. Hieron. Kapsberger, ein Deutscher, adeliger Abkunft, der von Anfang des 17. Jahrh. in Rom lebte und sich der Gunst Urban VIII. erfreute, bethätigte sich auf verschiedenen Gebieten. Er spielte die Laute, Theorbe und Guitarre, schuf in allen Gattungen: Tabulaturen für Laute und Guitarre, Madrigale, Vilanellen, Arie und Motetti passeggiati, auch dramatische Werke, namentlich die Apotheose der Heil. Ignaz von Loyola und Franz Xaver, ein Gelegenheitsstück mit Tänzen. Mehr als von dem zweifelhaften Werth seiner seichten Compositionen wird von seinem selbstbewussten, eiteln Auftreten berichtet.

Vittori.

Loreto Vittori (1588—1670), berühmter Sänger, im Tonsatz von Nanini und Soriano ausgebildet, schrieb Arien, geistliche Dramen und Cantaten. Eine derselben, die „büßende Magdalena“, soll er selbst in der Kirche unter großem Zudrang des Volkes vorgetragen haben. Der päpstlichen Kapelle gehörte er von 1622 an. Vittori ist in der Kirche S. Maria in Minerva begraben.

Marazzoli.

Von Marco Marazzoli, päpstl. Sänger um 1637, sind Cantaten und Oratorien, das geistliche Drama La Vita humana, ferner auch Opern anzuführen.

Dom. und Virg. Mazzocchi.

Zu den hervortretenden Erscheinungen gehören die beiden Mazzocchi. Domenico hat nebst Motetten, Madrigalen, Musiche morale zu 1—3 St. 1625, auch Oratorien geschrieben. In der Vorrede zu seinen Madrigalen 1638 findet man auch zum erstenmale die Erklärung der Crescendo- und Decrescendo-Zeichen $<$ $>$. Virgilio, der jüngere Bruder, ist hauptsächlich als Leiter einer Gesangschule für die päpstlichen Sänger, deren umfassender Lehrplan in Bontempi's Musikgeschichte mitgetheilt wird, bekannt. Zugleich war er Kapellmeister bei S. Peter im Vatikan, auch Kirchencomponist.

Wien.

Die Valentini.

In der Wiener Hofkapelle wirkte um 1615 als Organist der Römer Giov. Valentini, der sowohl mehrchörige Messen und andere Kirchenstücke, als auch concertirende Werke geschrieben hat. Ein anderer Valentini, Pietro Francesco, Schüler G. M. Nanini's, ist durch seine ungemein künstlichen Räthselcanons, einer derselben zu 96 Stimmen (in Kircher's Musurgia erläutert) bemerkenswerth. Derselbe hat dramatische Stücke componirt, auch stammt von ihm eine Erklärung der

24 Tonarten. Als Mitglied der Wiener Hofkapelle finden wir ferner Ant. Liberati, Schüler von Allegri und Benevoli, später Sänger der päpstl. Kapelle, Componist von Oratorien, auch Schriftsteller. Liberati.

Durch seine Wirksamkeit in Dresden ist Giov. Andrea Bontempi bekannt. Geb. ca. 1620 in Perugia. Gesangschüler von Virg. Mazzocchi, widmete er sich der Composition und den Wissenschaften. Nachdem er 1643—1650 Sänger an der Markuskirche gewesen, beginnt seine Thätigkeit als kurf. Kapellmeister in Dresden, wo er mit seinem Paride 1662 der Begründer der dortigen Oper ward. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien kehrte er 1671 nach Dresden zurück. Seine letzte Lebenszeit brachte er in seiner Heimat zu; 1697 weilte er noch unter den Lebenden. Außer der Oper wird auch ein Oratorium von ihm genannt. Bontempi war vielseitig: er bethätigte sich als Schriftsteller, Theater-Architekt und Mechaniker, war auch in alten Sprachen bewandert. Aus seiner Feder flossen selbst politische Schriften, wie über die Geschichte des ungarischen Aufstandes 1665—1670. Seine in Perugia 1695 herausgegebene Geschichte der Musik, eine der ältesten dieser Gattung, ist von geringem Werthe. Dresden. Bontempi.

Der römischen Schule verwandt erscheint die Schule von Bologna. Ihr Altmeister ist Giov. Paolo Colonna (1640—1695), der seine Studien in Rom vollendete, dann Kapellmeister an S. Petronio in Bologna wurde. Er war vorzugsweise Kirchencomponist und zwar sowohl im a Capella- als auch im concertirenden Styl, schrieb zahlreiche Motetten, Psalmen, Messen und andere Kirchenstücke, auch Oratorien. Vieles davon wurde gedruckt. Colonna wird als einer der gediegendsten Meister des 17. Jahrh. gerühmt. Aus seiner Schule gingen u. A. Cesare Predieri und als die hervorragendsten Clari und Giov. Bononcini hervor. Bologna. Colonna.

Bologna entstammen noch Perti (1661—1756), der für Kirche und Oper schuf, Aug. Predieri, der Lehrer Martini's, ein anderer Predieri, Luca Antonio, der unter Carl VI. als Operncomponist wirkte. Die Genannten gehören nur mehr zum Theil dem 17. Jahrh. an. Perti. Die Predieri's.

Der römischen und der bolognesischen Schule sich anschließend stellt sich uns ein Meister dar, der in der Kirchen- und Kammermusik als einer der berufensten Nachfolger Carissimi's und als würdiger Genosse Clari's gelten kann — Agostino Steffani. Obwohl sein Leben weit in das 18. Jahrh. reicht (1655—1730), fällt doch der Schwerpunkt seines musikalischen Schaffens in das 17. Jahrh., indem er sich später einer anderen Berufssphäre hingab. Das Leben und Wirken Steffani's gehört nur zum Theile Italien an, den Hauptschauplatz desselben bildet Deutschland. Dort werden wir ihn zu eingehenderer Betrachtung wiederfinden. Steffani.

Der Kirchenmusik im übrigen Italien wird bei den betreffenden Meistern Erwähnung geschehen. Hier sollen nur ihren Platz finden: Die dem 17. Jahrh. angehörigen Venetianer De Grandi (noch ein Schüler G. Gabrieli's), Grillo (Schüler Monteverdi's), Rovetta, der Vorgänger Cavalli's, mit einem geschätzten Requiem, nebst seinem Neffen Rovettino. Nicht zu übergehen ist auch Franc. Ant. Urio, Jesuiten- Venetianer. Urio.

priester, der gegen Ende des Jahrhunderts Kapellmeister der Apostelkirche in Rom, dann in der Kirche der Frari in Venedig, war. Sein gediegenes Te Deum für Stimmen und Instrumente verdankt seine neuere Auferstehung dem Umstande, daß Händel mehreres aus diesem Werke entlehnt hat. Noch werden von Urio Motetti und Salmi di Concerto und ein Tantum ergo bewahrt, andere Compositionen genannt.

Die aus der römischen Schule und dem ihr verwandten Kreise von Tonsetzern stammenden Oratorien des 17. Jahrh. werden in einem späteren Zusammenhange angeführt.

Bibliotheken. Die genannten Meister der römischen Schule und der Kirchenmusik überhaupt sind in gedruckten und handschriftlichen Werken u. a. in folgenden Bibliotheken vertreten:

In Rom:

Bibl. S. Cecilia: Giov. Franc. Anerio (Antiphonae 1613, geistl. Madrigale 1619), Benevoli (zwei 16st. Messen), Cifra, Abbatini, Kapsberger, Vittori, Virg. Mazzocchi, Pietro Valentini.

Arch. der päpstl. Kapelle: Soriano (8 Messen 1609), Cifra (Messen 1619 u. 1621), Colonna (Psalmen 1694).

Kirchen-Bibliotheken und Archive des Vatican, S. Giov. im Lateran, S. Maria Maggiore u. s. w.: Drucke u. Manuskripte von Soriano, Benevoli, Bernabei, Allegri, Cifra, Agostini, Abbatini, Foggia, Virg. Mazzocchi, Liberati u. s. w.

Sammlung des Abbé Santini (jetzt großentheils in Münster und in Tenbury, England): Drucke und Handschriften von Nanini, Anerio, Benevoli, Bernabei, Allegri, Agostini, Heredia, Giov. Valentini, Liberati.

Bibl. Corsini: Benevoli. — B. Chiggi: Liberati.

B. Barberini: P. Valentini (theor. Traktate, Handschr.)

In Bologna, Lic. mus.: Benevoli (zwei 16st. Messen), Allegri, Cifra (Messen 1619), Abbatini (Antif. a 12 Bassi e 12 Tenori 1677), Foggia, Agazzari (Sanese, del sonare sopra il Basso 1607, handelt über den bez. Bass), Bontempi (theor. Werk, Dresden 1660), Colonna (Psalmen 1681), Perti (Messe, Autogr. 1687), Urio (Motetti 1690, Salmi 1697) u. s. w.

Wien Hofbibl. (meist in Abschriften): Fel. u. G. F. Anerio, Soriano, Benevoli, G. A. Bernabei (Messen, Hymnen u. s. w.), Allegri (Miserere mit der Vortragsweise der päpstl. Kapelle seit 1824), Baj (Miserere), Agostini, Foggia, Heredia, Kapsberger (Apotheose der Heil. Ignatius und Franciscus, Handschr. 1622; Lautentabulatur 1611), Giov. Valentini, Colonna (viele Kirchenstücke), Perti, Sances (Antiphonen u. Offert.) L. A. Predieri, Grandi u. s. w.

Wien, Arch. d. G. d. M.: Bernabei (Ave Regina), Foggia (acht Messen 1663), Colonna (Motetti), Perti (zwei Adoramus te), Grandi (Messe und Psalmen).

Salzburg, Museum Carolina-Augusteum: Benevoli (54st. Messe, comp. 1628 zur Einweihung des Domes in Salzburg, Part.).

München, Hofb.: Ercole Bernabei (Hymnen, Handschr. v. J. 1675).

Leipzig, im Bes. von Br. u. Härtel: Colonna (Messen mit hinzugef. Orchesterbegl.).

Paris, B. du Cons.: Colonna, Urio (Te Deum).

London, Br. Mus.: Urio (Te Deum). Roy. College: Urio (Te Deum, Tantum ergo).

(Einzelne Werke bei den Namen der Tonsetzer sind nur in speziell motivirten Fällen angeführt. Jahreszahlen deuten in der Regel auf den Druck hin. Oratorien sind noch unberücksichtigt geblieben).

Neuere Ausgaben

Von Neueren Ausgaben sind zu verzeichnen:

In Paolucci, Arte pratica di contrappunto, Venedig 1765: Benevoli, Bernabei, Agostini, Colonna.

Allegri's Miserere, zuerst in Burney's La Musica, che si canta ann. nelle funzioni della Settimana santa nella Cap. pont., London 1771; nach ihm in Rochlitz und zahlreichen neueren Ausgaben.

Martini, Saggio fondamentale di contrap., Bologna 1774: Benevoli, Bernabei, Cifra, Agostini, Foggia.

Choron, Principes de Comp., Paris 1808 und Coll. de Musique relig. Beispiele nach Burney und Martini).

Rochlitz, Sammlung vorz. Gesangstücke 1835: Anerio, Benevoli, Bernabei, Allegri.

Becker C. F., Kirchengesänge ber. Meister, Dresden ca. 1840: Benevoli, Bernabei.

Maier Jul., Class. Kirchenwerke, Bonn 1845: Anerio, Bernabei, Agostini.

Proske, Musica divina, Regensburg 1853—1863, im zweiten Band: Motetten von Fel. Anerio, G. A. Bernabei, Allegri, Baj, Agostini, Agazzari; im dritten Band: Psalmodien und Magnificat von Bern. Nanini, Anerio, Bernabei; im vierten Band: Fel. Anerio (Te Deum), Soriano (Passion), Bernabei, Agazzari (Litanei, Stab. mater), Agostini.

Musica sacra, Berlin, Bote u. Bock: Bernabei, Allegri.

Braune, Cäcilia, Berlin, Trautwein: Bernabei, Allegri, Colonna.

Lück, Sammlung ausg. Comp. f. die Kirche, Trier 1859: Bernabei (Messen), Allegri (Motetten).

Eslava, Lira sacro — hispana, Madrid 1869: Heredia.

Schlecht, Gesch. d. Kirchenmusik 1871: Allegri, Kapsberger.

Mettenleiter, Musica: Allegri (zwei Instrumentalsätze).

Denkmäler der Tonkunst, herausg. von Chrysander, fünfter Band 1871: Urio (Te Deum).

Haberl, Kirchenmus. Jahrbücher 1886—1895: Anerio (Missa Brevis), Nanini (Lamentationen), Soriano (Responsorien) u. A. m.

Die Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts.

Die Kirchenmusik Italiens im 17. Jahrh., wie sie sich namentlich in den Meistern der römischen Schule darstellt, behauptet sich auf ansehnlicher Höhe. Ist es auch nicht mehr der reine Styl Palestrina's, so bleibt es doch ein kirchlicher, und eine bedeutende Kunst des Tonsatzes kommt in ihr zur Erscheinung. Noch kann von einer Verweltlichung oder Entartung der Kirchenmusik nicht die Rede sein. Die Aufnahme neuer Darstellungsmittel und Formen kann der Kirchenmusik nicht zum Vorwurfe gereichen: auch diese darf sich nicht dem Einflusse der Zeit entziehen, obwohl sie zugleich in würdiger Haltung ihres erhabenen Zwecks eingedenk bleiben soll.

IV.

Die Oper Italiens im 17. Jahrhundert. — Venetianer. — Theater in Italien. — Componisten. — Oratorium. — Madrigal. — Cantate. — Gesangskunst. — Sänger und Sängerinnen.

Die Oper Italiens.

Die Oper Italiens, von ihrer Entstehung bis auf die Zeit Mozart's, lässt sich in drei Epochen theilen: die der Florentiner von 1600 bis um 1630, der Venetianer ca. 1640—1690, der Neapolitaner von da an bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Venetianer.

Die Venetianer stehen sonach im Mittelpunkt der Oper des 17. Jahrh. und treten erst gegen Ende desselben die Herrschaft an die Neapolitaner ab, ohne jedoch aufzuhören an der Opernproduktion theilzunehmen.

Um Venedig gruppiren sich andere Städte Italiens, wie Rom, Florenz, Bologna, Parma, Ferrara. Überall gab man neben den einheimischen die venetianischen Opern. Von Venedig findet die italienische Oper ihren Weg in das Ausland, vor Allem nach Deutschland, vorübergehend auch nach anderen Ländern.

In ihren bedeutendsten Meistern, Monteverdi, Cavalli und Cesti ist das Wesen der venetianischen Oper am vollkommensten ausgeprägt: ihre Leistungen vertreten in erster Linie die gesammte Opernleistung der Epoche. Wir können uns daher an dieser Stelle auf einige allgemeine Gesichtspunkte beschränken.

Allgemeines.

Das Ideal des antiken Dramas, welches den Begründern der Oper vorschwebte, verflüchtigte sich bald. Zurück blieb eine auf äußerliche Wirkung abzielende, dem Luxus und Genuß dienende Kunst. Die Oper — sie fehlt bei keiner Hoffestlichkeit, ihr strömt auch das Volk zu. Die Beliebtheit und rasche Verbreitung der Oper erklärt sich durch den Reiz der Neuheit, wie durch die Fülle des Gebotenen. Hier war für Aug' und Ohr gesorgt, hier gab es müheloses Denken und auch etwas zum Lachen. Den edleren Antheil an diesen Erfolgen kann jedenfalls die Musik beanspruchen. Der Fortschritt, den die venetianischen Tonsetzer in der Oper bewirkten, ist nicht gering zu achten. War ihre Erfindung wohl noch eng umgrenzt, so bahnten sie doch den Weg zu reicherem Schaffen, und die Besseren unter ihnen strebten auch nach tieferem Ausdruck und dramatischer Charakteristik.

Nirgends in der Welt herrschte ein regeres Bühnenleben, fand ein größerer Verbrauch in der neuen Kunstgattung statt, als in Venedig.

Bis zum Ende des Jahrhunderts kamen dort auf mehr als einem Dutzend Theatern 358 Opern von etwa 70 verschiedenen Componisten zur Darstellung.

Dichtung.

Die Dichter waren um Stoffe nicht verlegen. Die griechische Mythenwelt bot ihnen eine unversiegbare Quelle: schlugen sie die Weltgeschichte auf, so fanden sie Gestalten und Ereignisse in Fülle. Die Dichtwerke Tasso's und Ariost's lieferten gleichfalls eine gute Ausbeute. Mit Vorliebe brachten sie den Orient und seine Völker auf die Bühne. Historische Treue und dramatischer Zusammenhang machten ihnen wenig Sorge, auch die Geographie ließ sie manchmal im Stiche. Liebesgeschichten und Intriguen, Verkleidungen und Erkennungsszenen, Wundererscheinungen und Zauberspuk bilden die stehenden Motive ihrer Handlungen, welche nur mit Rücksicht auf eine wirkungsvolle Abwechslung der Szenenbilder zusammengestellt waren. Die Zeichnung der Personen ist schablonenhaft. Die dramatische Gattung der Operndichtungen ist eine unbestimmt schillernde. Tragisch im eigentlichen Sinne waren die Stücke nie, denn der Ausgang mußte stets ein glücklicher sein. Dagegen ist die Opera tragi-comica und comica stark vertreten. Für die komischen Episodenfiguren fanden sich Vorbilder in der alten Commedia dell'arte. Die Sprache ist voll prunkender Worte, doch gedankenarm, im Sentimalen phrasenhaft, im Komischen läppisch. Wiederholungen der Textworte sind häufig. Jene für Hoffestlichkeiten bestimmten Libretti enthalten, der Handlung künstlich aufgepropft, Huldigungen, welche an Überschwänglichkeit und Wohldienerei das Unmögliche leisten. Die Opern gliedern sich in den Prolog, mehrere Akte und der Licenza. Der Prolog ist oft sehr umfangreich, die Akte zerfallen in viele, meist kurze Szenen, in welchen ein rascher Wechsel des Schauplatzes stattfindet. Die Licenza (Anhang) ist der Huldigung gewidmet. Die Zahl der Personen ist eine übergroße. Die Vorreden der Dichter zu ihren Textbüchern sind nicht ohne Interesse. Um die Opposition der Geistlichkeit gegen die heidnischen Stoffe zu beschwichtigen, versichern sie, dass es ja nur „poetische Scherze" seien: bei den geschichtlichen Stücken prunken sie gerne mit einer erborgten Gelehrsamkeit.

Operntiteln.

Hier eine Musterkarte von Operntiteln aus der Venetianer Epoche (mit Ausschluss der bereits früher angeführten), alphabetisch geordnet: Alceste, Alcibiade, Alessandro vincitor di sè stesso, Gli Amori d'Apollo con Clizia, Antigone, Annibale in Capua, Armida, Caligula delirante, Don Chisciotte, Ciro, Giulio Cesare, Coriolano, Orazio Cocle, Dario in Babilonia, Del male il bene, Divisione del mondo, Eliogabale, Elena rapita, finta pazza, finta savia, Forza del virtù, Genserico, Germanico, Gerusalemme liberata, Ibrahim sultano, Leonidas in Tegea, Lisimaco, Medea, Muzio Scaevola, La Maga fulminante, La Ninfa bizzara, Penelope, Perseo, Proserpina rapita, La Pazienza di Socrate con due moglie, le Piramide d'Egitto, il Principe giardiniero, il Ratto delle Sabine, Scipio nell' Spagna, Sardanapalo, Temistocle, Vespasiano, Venceslao.

Dichter.

Von den Operndichtern der Venetianer wird Minato als der fruchtbarste, Busenello als der begabteste bezeichnet. Zu nennen sind ferner: Ferrari, der Verfasser der ersten venetianischen Oper, Cicognini

(Cicogni), Moniglia, Aureli, Apolloni, Sbarra, Corradi, Faustini, Morselli, Noris, Silvani. Dem tiefen Stande der italienischen Literatur im 17. Jahrh. entspricht auch jener der Operndichtung: diese erhebt sich erst gegen Ende des Jahrhunderts in Stampiglia, später noch mehr in Zeno und Metastasio zu würdigerer Haltung.

Gedruckte Textbücher der Opern des 17. Jahrhunderts sind zahlreich erhalten.

Musik.

Besser als die Dichtung ist die Musik. Die Componisten nützten die wechselnden Situationen nach Kräften und nach den Mitteln der damaligen Kunst aus. Darf man auch bei der Beurtheilung ihrer Leistungen den historischen Standpunkt nicht verlieren, so begegnen wir doch in ihnen gelungenen Einzelheiten. Bei den Venetianern verschwindet der Chor fast ganz: ihre Werke sind vorzugsweise Soloopern. Das Recitativ ist vollentwickelt und unterscheidet sich kaum von dem heutigen. Doch damals schon empfand man die Öde und Langweile ausgedehnter Recitative, man stattete sie mit ariosen Zügen aus und wendet sich gerne und oft zu geschlossenen Gesangsformen. Die Arie bereitet ihre dereinstige Herrschaft vor. Der colorirte Gesang wird geschmackvoller als bei den Florentinern und bei Monteverdi. Sehr beliebt und zahlreich sind die Duette: ihre Gestaltung ist eine wechselnde, dialogisch, contrapunctisch, nicht selten in Terzen und Sexten geführt. Die größeren Ensembles sind vorwiegend homophon, so auch die Chöre. Häufig treten die stummen Statisten-Chöre auf. In der bescheidenen Instrumentation sind die Streichinstrumente vorherrschend, während die Blasinstrumente nur als Würze bei passenden Gelegenheiten zur Verwendung kommen. Recitativ und oft auch das Arioso werden vom Basso continuo (Cembalo) begleitet, Arien und Duette meist von Instrumenten, welche auch die mageren Ritornelle ausführen. Die Instrumentalsätze, Sinfonie, Sonaten und Tänze sind volltönender, dabei kurz und eckig. Der Tonsatz ist gediegener als bei den Florentinern, der Rhythmus schärfer, doch von geringer Abwechslung. Im musikalischen Ausdruck von Stimmungen, wie des Idyllisch-zarten, des Geheimnißvoll-feierlichen sind die Venetianer häufig treffend und mancher eigenthümliche Zug belebt das sonst einförmige Gesammtbild. Auch der Volkston macht sich in den venetianischen Opern deutlich bemerkbar. Die Musik zu den Balletten entzieht sich durch ihre Abwesenheit unserer Kenntniß. Welchen Antheil die Ausstattung an der Oper des 17. Jahrhunderts besaß, lässt sich aus früher Gesagtem ermessen. Dekorationen, Verwandlungen, prächtige Costume, Aufzüge, Kämpfe, auch zu Pferde, die unvermeidlichen Mohren- und Waffentänze bilden den Aufputz der meist nichtigen Handlung. Die Entwicklung der Theatertechnik ist für die Zeit eine erstaunliche.

Handschriften.

Die Opern des 17. Jahrh. wurden, mit Ausnahme der frühesten, nicht gedruckt. Von den handschriftlichen Partituren hat sich eine verhältnismäßig geringe Anzahl erhalten. Nur sehr wenige sind autograph, nur von wenigen ist mehr als ein Exemplar vorhanden.

In Venedig war es, wo die Oper in die volle Oeffentlichkeit trat. In dieser Stadt wurde 1637 das Theater S. Cassiano eröffnet. Im Laufe des Jahrhunderts folgten noch etwa fünfzehn andere Theater, welche zumeist Opern gaben: manche derselben gingen allerdings wieder ein. Die größten oder wichtigsten Theater waren: S. Giovanni e Paolo, 1639 eröffnet, S. Moisé 1639, S. Salvatore 1661, S. Giov. Crisostomo (das größte und prächtigste) 1678.

Theater. Venedig.

S. Cassiano bestand bis in das 18. Jahrh., ebenso S. Giov. e Paolo, Moisé bis 1818, S. Salvatore ist das heutige Teatro Goldoni, S. Giov. Crisostomo das jetzige T. Malibran. — Die Theater besaßen Parterre und Logen. Der übliche Eintrittspreis betrug zwei Lire für die Person, die Logen hatten ihre Abonnenten. Die Spielzeit (Stagione) war, wie in ganz Italien, hauptsächlich der Carneval. In der Blüthepoche gesellten sich in Venedig noch zwei Spielzeiten, im Frühjahr und Herbst, hinzu. Jede derselben brachte ihre Novitäten. Selten wurde eine Oper später wieder aufgenommen.

Rom lernte das musikalische Drama zuerst auf der Strasse kennen mit der schon erwähnten Darstellung auf einem herumziehenden Karren. Von 1620 an beginnt in den Palästen der Cardinäle und der fremden Gesandten, auch in Klöstern, eine Reihe von musikalisch-dramatischen Aufführungen geistlicher und halbgeistlicher Stücke. Die erste derselben fand im Hause des Cardinals Corsini statt, die nächsten bei dem Cardinal Barberini, der ein großes Theater unterhielt, später folgten noch Rospigliosi, Colonna, der französische Gesandte Mazarin (der Bruder des berühmten Cardinals und Staatsmannes), die Königin Christine von Schweden und verschiedene Privathäuser.

Rom.

Giulio Rospigliosi, später Papst Clemens IX. war auch dramatischer Dichter.

Christine, Königin von Schweden (die Tochter Gustav Adolph's), welche 1654 die Krone niederlegte und zum Katholizismus übertrat, weilte wiederholt in Rom, wo sie auch ihre letzten Lebensjahre (—1689) zubrachte und sich durch Förderung der Kunst auszeichnete.

Das erste öffentliche Operntheater, il Tor di Nona, ist 1661 nachweisbar, dann entstanden das Teatro Capranica 1679, endlich La Pace 1694. Die Aufführungen wurden oft durch Verbote der Päpste unterbrochen. Frauen waren lange von der Bühne ausgeschlossen. Kastraten in weiblicher Verkleidung ersetzten sie. Übrigens lassen die Nachrichten über die Oper in Rom an Vollständigkeit viel zu wünschen übrig.

Bologna war eine der lebendigsten Theaterstädte Italiens. Im 17. Jahrhundert entstanden nacheinander drei öffentliche Theater: della Sala, Formaglieri und Malvezzi, welche musikalische Schauspiele aufführten. Nach der Andromeda 1610 ist eine Wiederholung der Florentiner Euridice 1616 bemerkenswerth. Neben den Werken Einheimischer werden zumeist die venetianischen Opern während des ganzen Zeitraumes gepflegt.

Bologna.

Nicht bloß die Städte Ober- und Mittel-Italiens, wie Florenz, Parma (seit 1618) u. s. w., besaßen schon im 17. Jahrh. ihre öffent-

Andere Städte.

lichen Operntheater, auch in Neapel reichen die Theater S. Bartolomeo und dei Fiorentini in das 17. Jahrh. zurück.

Frühzeit des Musikdramas.

Indem wir nun die Operncomponisten des 17. Jahrh. mit ihren Werken an uns vorüberziehen lassen, verweilen wir einen Augenblick bei den Erscheinungen der ersten dreißig Jahre des Musikdramas. Nur Vereinzeltes ist uns davon bekannt geworden.

Der Erstlingsopern in Florenz und Mantua ist ausführlich gedacht worden. Auch die 1610 in Bologna aufgeführte Andromeda von Giacobbi wurde erwähnt.

Geronimo Giacobbi (1575—1630) war Kirchen-Kapellmeister in Bologna und hat nebst vielen Messen und Motetten noch die Musik zu zwei anderen musikalischen Schauspielen geschrieben.

Das nächste, noch vorhandene, Musikdrama ist l'Aretusa, favola in musica von Vitali, 1620 in Rom im Hause des Cardinals Corsini aufgeführt: es ist in Rom gedruckt und enthält eine lesenswerthe Vorrede.

Filippo Vitali, Florentiner, Kapellmeister an S. Lorenzo und von 1631 bis an sein Ende 1642 Sänger der päpstlichen Kapelle, hat auch Intermedien für Florenz, dann Psalmen, Motetten und Madrigale componirt.

Eine interessante Erscheinung ist das von der geistreichen Tochter Giulio Caccini's, Francesca, in Musik gesetzte Schauspiel *La liberazione di Ruggiero dall' isola d'Alcina*, 1624 oder 1625 in Florenz aufgeführt und daselbst gedruckt. Im Allgemeinen im Styl der Florentiner gehalten, hat es einige lebhaftere Züge aufzuweisen. Die beste Szene ist jene, in welcher Armide ihren Geliebten zurückhalten will. Zu bemerken sind noch der Gesang der belebten Pflanzen, das Strophenlied *Chi nel fior di giovanezza*, ein Ritornell für drei Flöten und ein achtstimmiges Madrigal am Schlusse. Es kommt auch ein großes Ballet vor, dessen Musik jedoch fehlt. Von Francesca rühren noch Gesänge her, welche unter dem Titel Musiche 1618 erschienen sind.

Francesca Caccini, verheirathet an Sign. Malaspina, war eine vielseitig begabte Dame, Sängerin, Tonsetzerin und Dichterin und wurde von den Zeitgenossen begeistert gepriesen.

Es schließen sich hier Gagliano's (S. S. 23) Regina Santa Orsola 1624 und dessen Flora 1628 an: letztere ist in Florenz gedruckt.

Von Michelangelo Rossi, einem vorzüglichen Violinisten und Organisten in Rom, wurde daselbst 1625 in dem Theater Barberini das Drama musicale *Erminia sul Giordano* dargestellt und 1627 (oder 1637) gedruckt. Rossi selbst gab den Apollo. In diesem Werke herrscht eine reichere Abwechslung liedartiger Gesänge, Chöre und gemischter Ensembles: effektvoll ist die Schlussszene. Dieser Tonsetzer, ein Schüler Frescobaldi's, gab auch 1657 Orgelstücke heraus.

In demselben oder dem folgenden Jahre 1626 erscheint in Rom La Catena d'Adone mit Musik von Domenico Mazzocchi (S. S. 42), aufgeführt bei Barberini (gedruckt in Venedig 1626). Es sind darin viele Chöre im Madrigalstyl enthalten. Die Recitative sind vorzüglich. Der Autor merkt am Schlusse an, dass er ariose Gesänge eingeflochten habe, die hier jedoch nicht aufgezeichnet sind.

Von Giacinto Cornachioli (einem sonst nicht näher bekannten Tonsetzer) wurde eine *Diana schernita, favola boscareccia*, 1629 in Rom gedruckt.

Ein eigenthümliches Werk ist der 1634 in Rom im Theater des Cardinals Barberini aufgeführte S. Alessio, ein Legendendrama mit fremdartiger Beimischung von phantastischen und derbkomischen Elementen. Die Musik ist von Stefano Landi, einem Sänger der päpstl. Kapelle; sie enthält viele Chöre und andere Ensembles und ist hauptsächlich in den Instrumentalstücken, welche entwickelte Formen aufweisen, beachtenswerth. Die Partitur ist in Rom gedruckt.

Von den dramatischen Werken dieser Frühzeit sind zu finden: Bibliotheken.

Carro di fedeltà d'Amore (auf einem herumziehenden Karren in Rom 1606 dargestellt), Musik von Quagliati, Druck 1611 in der Bibl. S. Cec in Rom und im Br. Mus. in London

L'Aurora ingannata (vier Intermezzi) von Giacobbi, Druck 1608, in Lic. mus. in Bologna.

L'Aretusa von Vitali, Druck 1620, in der Bibl. S. Cec. in Rom.

La Liberazione di Ruggiero von Francesca Caccini, Druck 1625, in ders. Bibl. und in der Bibl. du Cons. in Paris.

Erminia sul Giordano, von M. A. Rossi, Druck 1637, in B. S. Cec. in Rom, Lic. mus in Bologna, B. roy. in Brüssel, Br. Mus. in London.

La Catena d'Adone, von Dom. Mazzochi, Druck 1626, in S. Cec. in Rom, Lic. mus. in Bologna, B. du Cons. in Paris, Br. Mus. in London.

Diana schernita, von Cornachioli, Druck 1629, in der B. S. Cec in Rom.

S. Alessio, von Landi, Druck 1634, in ders. Bibl., Lic. mus. in Bologna, B. du Cons. in Paris.

(Die Standorte von Peri, Caccini, Monteverdi und Gagliano sind schon früher angeführt worden.)

Zu der Venetianischen Epoche der Oper übergehend sehen wir ihre Spitzen Monteverdi, Cavalli und Cesti umgeben von einer Anzahl von Tonsetzern, welche ihre Thätigkeit ganz oder zum Theil der dramatischen Musik widmeten. Venetianische Epoche. Tonsetzer.

Vorwiegend für Venedig schrieben nebst den genannten Koryphäen und zwar in der Reihenfolge ihres ersten Auftretens: Manelli, Ferrari, Sacrati, P. A. Ziani, Sartorio, Legrenzi, Pallavicino, Boretti, Partenio, Freschi, M. A. Ziani, Polarolo, Franc. Rossi.

Bologna gehören speziell an: G. F. Tosi, Perti, Rom: Vittori, Marazzoli, Abattini, Bern. Pasquini, aus Neapel stammen: Luigi Rossi, Provenzale, vielleicht auch Al. Stradella, aus Palermo: F. A. Pistocchi.

Im Auslande wirkten oder erlangten besondere Geltung, und zwar in Wien nebst Cavalli und Cesti: Bertali, P. A. Ziani, Draghi, Sances, in München: Ercole und G. A. Bernabei, in Dresden: Bontempi, in Paris nebst Cavalli: Sacrati, Luigi Rossi.

Die fruchtbarsten unter ihnen sind: Draghi (83 Opern), Polarolo (50) Cavalli (ca. 40), M. A. Ziani (34).

Nur flüchtige Umrisse der Lebensumstände der genannten Tonsetzer sollen hier aufgezeichnet werden, nur zerstreute Notizen über ihre Werke können hier Aufnahme finden. Die biographischen Nachrichten bieten nur stellenweise Interessantes und sind überdies häufig unverlässlich. Vollständige Listen der Werke wären nutzlos.

Eine Würdigung und vergleichende Werthschätzung dieser Tonsetzer und ihrer Werke kann bei unserer lückenhaften Kenntnis derselben derzeit nicht unternommen werden. Auch wäre eine nähere Bekanntschaft kaum lohnend. Die einzelnen aus der Masse herausgegriffenen Werke sehen uns stets mit kalten Augen an und erscheinen von mattem Interesse. Verglichen mit den berühmten Opern des Zeitraums zeigen sie denselben Aufbau, doch nur selten bedeutendere oder anmuthendere Erfindung. Der Eindruck ist der einer gleichmäßigen Mittelmäßigkeit. Individuelle Züge dürften, mit Ausnahme von Äußerlichkeiten, schwer zu erspähen sein. In weiten Fernen treten wohl nur die höchsten Gipfel deutlicher hervor, während schon die mittleren Höhenzüge in ihren Verhältnissen und Formen verschwimmen.

In der früher aufgestellten Reihenfolge der Operntonsetzer begegnet uns zuerst

Manelli.

Franc. Manelli, der Componist der ersten 1637 in Venedig aufgeführten Oper Andromeda; ihr folgte 1638 La Maga fulminante. Andere seiner dramatischen Werke waren für Piacenza, Florenz und Ferrara geschrieben.

Ferrari.

Ben. Ferrari, vorzugsweise Dichter, Verfasser der eben genannten ersten venetianischen Opern, war auch zugleich Componist. Zu Armide 1639, wie noch zu anderen Opern schrieb er Text und Musik. Er war ferner als Theorbist angesehen. Ferrari stand eine Zeit lang in kais. Diensten in Wien und wirkte dann als Kapellmeister in Modena. Seine Opern und Ballette wurden auch in Bologna, Genua, Mailand gegeben. Er starb 1681.

Sacrati.

Franc. Sacrati (–1650) ist durch seine Finta Pazza, welche 1641 in Venedig, dann 1645 in Paris von Italienern aufgeführt wurde, bekannt. Noch anderes wurde von ihm in Venedig gegeben.

P. A. Ziani.

Pietro Andrea Ziani, Venetianer, Kirchen- und Operncomponist, welcher vorübergehend in Diensten der Kaiserin Eleonora in Wien stand, wurde 1669 der Nachfolger Cavalli's als Organist bei S. Marco und starb 1681. Die Zahl seiner von 1654 an für Venedig geschriebenen Opern beläuft sich auf 15; dazu kommt die mit Cesti gemeinschaftlich componirte Schiava fortunata 1674. Von seinen für S. Marco geschriebenen Kirchenwerken ist nichts bekannt geworden. Veröffentlicht wurden von ihm Sacrae Laudes, Sonaten und anderes. In Wien wurde von Ziani das Oratorium Le Lagrime della Vergine 1662 aufgeführt. Auch ist daselbst eine Oper l'Elice unter seinem Namen vorhanden. Diese einaktige Oper, deren Gesammteindruck jener der Langweile ist, läuft auf eine Huldigung für die Kaiserin Eleonora in dem durchgearbeiteten Schlusschor hinaus. Bemerkenswerth ist jedoch der

ausgebildetere Instrumentalsatz, namentlich eine breit ausgeführte sechsst. Sinfonia (ohne Angabe der Instrumente) zweisätzig und selbständig in der Stimmführung. Sein Neffe

M. A. Ziani.

Marc Antonio Ziani war als Operncomponist noch fruchtbarer. Er wirkte lange in Venedig, wurde 1703 nach Wien berufen, wo er in der kais. Hofkapelle zuerst den Posten eines Vice-, dann 1712—1715 den des ersten Hofkapellmeisters bekleidete. Ziani schrieb für Venedig von 1676 an 24 Opern, denen noch in Wien mehrere nachfolgten, darunter 1714 eine Atenaide gemeinschaftlich mit Negri, Caldara und Conti, von denen jeder einen Akt, der letztgenannte die Licenza componirt hat. Die Oper macht einen entschieden moderneren Eindruck. Zahlreich sind die Kirchenwerke, Messen, Oratorien dieses Tonsetzers.

Sartorio.

Ant. Sartorio (1620—1681), Kapellmeister an S. Marco, erscheint von 1661 an mit 14 Opern für Venedig (eine zusammen mit M. A. Ziani), außerdem mit anderen für verschiedene Theater Italiens. Auch Psalmen sind von ihm anzuführen.

Legrenzi.

Giovanni Legrenzi (1625—1690), einer der bedeutendsten, zugleich fruchtbarsten Meister der venetianischen Schule, ward in Bergamo geboren, bildete sich dort und in Venedig unter verschiedenen Meistern, wirkte von 1662 in Ferrara und kam endlich 1681 als Kapellmeister an die Markuskirche; zugleich versah er den Posten eines Maestro am Conserv. dei Mendicanti. Legrenzi, der sich eines großen Ansehens erfreute, war wohl Priester, doch in seiner Lebensweise weltlich. Sein Haus bildete einen musikalischen Mittelpunkt, in welchem Akademien stattfanden und auch fremde Künstler sich vor einer vornehmen Gesellschaft hören ließen. In seinem Schaffen hat das Weltliche gleichen Antheil mit dem Kirchlichen. Von 1664—1684 brachte er 15 Opern auf die venetianischen Bühnen, als erste Achille in Sciro, als letzte Pertinace. Auch bei ihm sind die ernsten Opern mit komischen Episoden versehen. Zahlreich sind seine Messen, Motetten und andere kirchliche Werke. Mehrere seiner Oratorien wurden in Ferrara aufgeführt, Sisara in Bologna gedruckt. Ein Te Deum wurde in Venedig besonders geschätzt. Ein Ave und ein Salve Regina für fünf St. und Orgelbass 1662 sind meisterhaft, dabei durchsichtig im Satz. Für Carlo Pallavicino, seinen ehemaligen Lehrer, schrieb er 1688 ein Requiem. Viele seiner Messen, Psalmen, Motetten und Kirchenconcerte, ebenso auch Cantaten für eine Stimme, Kirchen-Sonaten für Instrumente wurden in Venedig veröffentlicht. Legrenzi's Lehrthätigkeit war umfassend, er ist der Altmeister einer ganzen Generation von Tonsetzern. Kaum die bedeutenderen seiner Schüler können vollständig namhaft gemacht werden, jedenfalls sind Biffi, Polarolo, Franc. Gasparini, vor Allem aber Lotti und Caldara unter ihnen. Legrenzi, welcher ein großes Vermögen hinterließ, ist in der Kirche S. Maria della fava begraben. Sein Ruhm überlebte ihn noch lange und pflanzte sich in seinen Schülern fort. In späterer Zeit scheinen seine Werke als Studien gedient zu haben, selbst Seb. Bach hat eine Orgelfuge über ein Thema von Legrenzi gesetzt.

Pallavicino. Carlo Pallavicino (Pallavicini) aus Brescia, später Kapellmeister in Dresden, wo er 1688 starb, hat 21 Opern für Venedig und einige für Dresden geschrieben. Il Gallieno (Autogr. der Wien. Hofb.) mit seinen 74 Szenen in drei Akten erscheint als eine flüchtige Arbeit von geringem Interesse.

Boretti. Giov. Ant. Boretti, Kapellmeister in Parma, schrieb 1666—1673 acht Opern für Venedig.

Partenio. Giov. Dom. Partenio aus Friaul (—1701), Geistlicher und Vice-Kapellmeister an S. Marco, lieferte vier Opern, ebenfalls für Venedig.

Freschi. Dom. Freschi, Priester, später Kapellmeister in Vicenza, war Kirchen- und Operncomponist. Auf den Venetianischen Theatern erschienen von 1677 an zehn Opern von ihm.

Polarolo. Carlo Franc. Polarolo (Polaroli) aus Brescia, Schüler Legrenzi's, war 1690 Organist und 1692 Kapellmeister an der Markuskirche und starb 1722. Er ist einer der fruchtbarsten Operncomponisten dieser Epoche. Mit 1686 beginnend, erreichen seine Opern die Zahl 50. Es sind ferner Oratorien, Cantaten, Orgelstücke aus seiner Feder vorhanden. Sein Oratorium Jephte wurde 1710 in Wien aufgeführt. Polarolo's Faramondo (1699 in Venedig gegeben) trägt die Merkmale einer vorgeschritteneren Zeit. Der Gesang ist breiter ausgeführt, unter den zahlreichen Arien finden sich auch solche mit dem da Capo, unter den Recitativen auch ein mit Instrumenten (einfach accordlich) begleitetes; der Bass ist bewegt, die Vorzeichnung geht bis 2 ♭ und 3 ♯. Tempobezeichnungen sind häufig. Die musikalische Erfindung ist jedoch dürr, die Arbeit flüchtig. Die Anfangssymphonie ähnelt Händel in härteren Zügen. Die trockenen Arien sind mit Coloraturen überladen. Der erste Akt allein enthält deren 20. Der dritte Akt schließt mit einem kurzen homophonen Chor. — Ähnlich in der Qualität ist das Pastorale Le Pazzie degli Amanti, Carl III. von Spanien gewidmet. Tempo und Rhythmus sind meist lebendig, letzterer mit Vorliebe der des Siciliano. Von Instrumenten treten in der Sinfonia Oboen zu den Violinen hinzu und bei einzelnen Arien wird die Oboe concertirend verwendet.

Franc. Rossi. Von Francesco Rossi, Canonicus in Bari, wurden in Venedig 1686—1689 drei Opern aufgeführt. Er schrieb noch Psalmen und ein Oratorium.

Bologna. G. F. Tosi. Aus dem Kreise von Bologna heben wir hervor: Gius. Fel. Tosi, geb. 1630, Kapellmeister in Bologna, welcher Opern für diese Stadt und Venedig componirte. Bekannter ist sein Sohn, der Schriftsteller Pietro Franc. Tosi.

Perti. Giac. Ant. Perti's Lebensumstände werden widersprechend geschildert. Geb. 1661 in Bologna, früh in seiner Kunst entwickelt, fällt der Schwerpunkt seines Schaffens noch in das 17. Jahrhundert. Seine erste Oper Atide 1679 ist aus seinem 18. Lebensjahre, ein Jahr darauf dirigirte er eine große Messe seiner Composition, schon 1681 wurde er zum Mitglied der Philh. Gesellschaft ernannt, deren „Prinzipe“ er sich zu wiederholten Malen nennen durfte. Ein Oratorium Abramo

führte er 1687 auf. Dass Perti, wie behauptet wurde, in Wien als Kapellmeister unter Leopold I. gewirkt habe, ist nicht nachweisbar. Es scheint vielmehr, dass er seine Vaterstadt nicht verlassen und dort als Kapellmeister an S. Petronio sein Leben beschloss. Perti stand mit Papst Benedict XIV. in freundschaftlichem Briefwechsel. Vorzugsweise als gediegener Kirchencomponist angesehen, schrieb er auch Opern für Bologna, dann von 1683 an für Venedig, sieben an der Zahl, als deren letzte Laodicea 1695 gilt. Überdies werden mehrere Oratorien von ihm genannt. Gedruckt wurden: Cantaten 1688, Messen und Psalmen 1735. Als seine Schüler werden der berühmte Gesanglehrer Pistochi und der vielseitige Tonsetzer Aldovrandini genannt.

Rom.

Von den Römern, denen wir schon auf dem Gebiete der Kirchenmusik begegneten, sind hier nur dramatische Werke zu erwähnen, wie von: Loreto Vittori ein Drama La Galatea, 1639 in Rom gedruckt, von Marco Marazzoli eine 1642 in Venedig aufgeführte Oper, eine andere *Del male il bene* (mit Abbatini), endlich das schon genannte Drama La vita humana: von Abbatini die Oper Jone, 1666 in Wien aufgeführt. Mit Bern. Pasquini's *Dov' e amor e pietà* wurde 1679 das Theater Capranica eröffnet: derselbe schrieb noch 1686 für die in Rom residirende Königin von Schweden die Oper Lisimaco.

Vittori. Marazzoli. Abbatini. Bern. Pasquini.

L. Rossi.

Luigi Rossi, geb. in Neapel, um 1620 in Rom, vorzüglich Cantaten-Componist, schrieb auch eine Opera spirituale Giuseppe: interessanter ist er dadurch, dass seine Oper Orfeo, als eine der Erstlingsopern, 1647 in Paris bei Hofe aufgeführt wurde.

Provenzale.

Provenzale, ein der Frühzeit der Neapolitaner angehöriger Tonsetzer, hat neben Kirchensachen und Oratorien auch eine Oper Lo schiavo di sua moglie 1675.

Stradella.

Alessandro Stradella ist geb. um 1645, nach einer Angabe in Neapel, nach anderen jedoch in Rom oder Genua, vielleicht auch bei Pavia, wo ein Städtchen Stradella existirt. Der eigentlichen neapolitanischen Schule kann er noch nicht beigezählt werden. Weit mehr als durch seine Werke ist er durch seine romanhaften Abenteuer bekannt geworden. Als Entführer einer Venetianerin wurde er von gedungenen Banditen verfolgt, welche jedoch in Rom durch Anhörung eines seiner Oratorien gerührt, von ihrem mörderischen Vorhaben abstanden. Später ereilte ihn sein Geschick in Genua, wo er, wie es scheint, bald nach 1680 ermordet wurde. Stradella war als Sänger und Harfenspieler berühmt. Die Anzahl seiner Compositionen soll sich auf 150 belaufen, darunter sieben Opern, fünf Oratorien, Cantaten für eine Stimme, Madrigale. Die Titeln der Opern heißen: La forza del amor paterno, Corispero, Orazio Cocle, Tespolo tutore, Florido, Biante, Moro per amore: von den Oratorien sind zu nennen: S. Giovanni Battista, wahrscheinlich 1676, Susanna 1681. Über die Aufführung der Opern Stradella's fehlen die Nachrichten. In der Oper *Moro per amore*, einer umfangreichen Partitur, finden sich die Züge der Produkte des 17. Jahrh. wieder: in den zahlreichen Arien pulsirt auch nicht mehr Leben und Wärme, auch

hier gibt es keine Ensembles, nur am Schlusse ein Terzett. Die Arien sind jedoch klar und wohlgeformt, mit imitirenden Ritornellen, auch hie und da mit dem Da Capo versehen. Coloraturen sind häufig. In den Duetten ist die Stimmführung selbständig. Die Instrumentalbegleitung, in der üblichen Zusammensetzung, zeigt eine gute Durchbildung, die dreist. Sinfonia vor der Oper ist vorgeschrittener Art. Das Duett im ersten Akt *Mai non dere l'honesta* ist interessant Im Ganzen erscheint Stradella als ein guter Musiker, in der Form sicher, in der Erfindung trocken. — Das Oratorium S. Giovanni wird sehr gerühmt, namentlich in den Chören und der reich ausgeführten Instrumentation. Die unter Stradella's Namen bekannte „Kirchenarie" *Se i miei sospiri* wird ihm mit Unrecht zugeschrieben und ist wohl erst der Zeit Leo's oder Hasse's zuzumuthen: eine andere Arie *Pietà Signore* ist ebenfalls unecht. Eine dramatische Serenata von Stradella soll von Händel in seinem Israel benützt worden sein

Pistocchi.

Franc. Ant. Pistocchi, geb. 1659 in Palermo, nach Anderen in Bologna, gab schon mit acht Jahren seine erste Composition „Capricci puerili" heraus, widmete sich dann dem Gesange und der Bühne, zog sich aber bald von dieser zurück. Nach einer Wirksamkeit in Bologna kam er als Kapellmeister an den Hof des Markgrafen von Brandenburg-Anspach, schrieb für denselben mehrere Opern, dann auch Oratorien und anderes. Ein Psalm wurde bei Breitkopf in Leipzig gedruckt. Zu Anfang des 18. Jahrh. wirkte Pistocchi als einer der bedeutendsten Gesanglehrer. Er starb gegen 1720.

Ausland.

Von jenen mit dem Auslande in Beziehung stehenden Opern-Tonsetzern sind an dieser Stelle nur folgende anzuführen:

Wien.
Bertali.

Ant. Bertali, von dem die erste am kais. Hofe auf dem Reichstage zu Regensburg 1653 aufgeführte Oper l'Inganno d'Amore herrührt. Bertali, der durch 20 Jahre kais. Kapellmeister in Wien war, lebte noch 1680. Von seinen Opern wurden mehrere in Wien gegeben. Außerdem schrieb er für die Kirche, Oratorien, Cantaten, Kammerduette und Instrumentalstücke.

Sances.

G. F. Sances, geb. in Rom, trat gegen 1640 in die Kapelle Ferdinand III. und ward erster Kapellmeister unter Leopold I. Verschiedene seiner Werke wurden gedruckt, aufgeführt u. A. die Oper Aristomene 1670.

Draghi.

Ant. Draghi, geb. in Ferrara 1642, stand durch 26 Jahre, 1674 bis an sein Ende 1700, als Intendant, dann als Kapellmeister in kais. Diensten. Er entwickelte eine fabelhafte Fruchtbarkeit als Tonsetzer. Von 1661 an schrieb er über 80 Opern, meist für Wien, ebensoviel Festspiele nebst 29 Oratorien. Draghi, der allezeit bereite Geburtstags- und Hochzeitscomponist, ist ein gewandter, aber seichter Arbeiter. Seine Melodie besteht aus periodisch wiederkehrenden Phrasen und ist mit Coloraturen ausgestattet: sie ist vorherrschend dürr und zopfig. Die Arien sind äußerst zahlreich, und zwar in unentwickelter Form, seltener die Duette. Chöre kommen nicht vor. Belebter als die

Melodie ist der Rhythmus, auch wechselnde Tempi finden sich öfters. Die instrumentale Partie ist unerheblich, überdies zuweilen nur angedeutet. In Draghi's Opern ist die komische Gattung stark vertreten. Greifen wir aus dieser heraus: Die für den Carneval 1667 geschriebene Commedia ridicula mit unsäglich langweiliger Musik, dann le Rise di Democrito 1670, la Lanterna di Diogene 1674, Abderiti 1675, la Pazienza di Socrate u. s. w. Auch eine Oper in spanischer Sprache Prometeo 1669, ist von ihm vorhanden. Manche seiner Opern sind mit eingelegten Arien des Kaiser Leopold I. versehen. Unter den Oratorien ist ein „Sepolcro" (so hießen die vor dem heil. Grabe in der Charwoche auch szenisch, aufgeführten Oratorien) Il dono della vita eterna bemerkenswerth. Es ist ein umfangreiches Werk, in welchem außer Gott Vater allegorische Personen mit einer Dekoration im Hintergrunde auftreten. Die Musik erscheint recht weltlich, dabei gewandt und in den Formen mannigfaltig. Es kommen strophenmäßige Arien mit Ritornellen, recitirende Dialoge, ein Duett, Terzett, Quartett meist mit bez. Bass, zum Schluss ein fünfst. Chor mit Instrumentalbegleitung vor. Dieser, wie auch die einleitende Sinfonia, sind polyphon gearbeitet. Der Gesang ist ebenso einförmig als in den Opern. — „Le cinque Vergine prudenti" heißt ein werthloses Gelegenheitsstück, welches von fünf österr. Gräfinnen dargestellt wurde. — Draghi war auch Dichter und verfasste viele Operntexte für sich und Andere.

Von Ercole und G. A. Bernabei sowie von Bontempi ist bereits bei der Römischen Schule (S. S. 40 u. 43) gesprochen worden: dort wurde auch ihrer Opern für München und Dresden gedacht.

Wir wandeln durch die Ruinen einer abgestorbenen Kunst. Die Oper des 17. Jahrhunderts darf kaum mehr als ein geschichtliches Interesse beanspruchen. An eine Aufführbarkeit dieser Werke kann nicht entfernt gedacht werden, nur eine Auswahl von Fragmenten könnte in historischen Vorträgen und Concerten ihren Platz finden. Keine Kunstgattung ist in gleichem Grade dem Zeitgeschmacke und der Mode unterworfen, veraltet so rasch wie die Oper. Wie wenige Opern, selbst aus viel jüngerer Zeit als die eben betrachtete, sind heute noch lebensfähig?

Bibliotheken.

Opern des 17. Jahrh. besitzen nur wenige Bibliotheken in beschränkter Anzahl. Nur die ersten dramatischen Werke wurden gedruckt, die späteren sind Handschriften. Eine verhältnismäßig reiche Sammlung von Opern des 17. Jahrh. hat die Wiener Hofbibliothek aufzuweisen.

Vorhanden sind (abgesehen von Cavalli und Cesti): In der Wien. Hofb.: P. A. Ziani (l'Elice, La Galatea 1660), M. A. Ziani (mehrere Opern, außerdem l'Atenaide von Ziani, Negri, Caldara und Conti), Sartorio (Orfeo e Euridice 1672), Pallavicino (Il Gallieno 1676), Boretti (Zenobia 1661), Polarolo (Le Pazzie degli amanti, Il Faramondo 1699), G. F. Tosi (Amulio e Numitore 1689), Perti (Rosinda ed Emirano), Abbatini (Jone 1666), Stradella (Moro per amore), F. A. Pistocchi (Le Rise di Democrito), Bertali (l'Inganno d'amore 1653, il Re Gelidoro 1659 etc.), Draghi (sehr

vieles, dar. l'Almonte 1661, Commedia ridicula 1667, il Prometeo 1669, la Grotta di Volcano 1686, la Regina dei Volsci 1690), Sances (Aristomene), G. A. Bernabei (Gli Dei festeggianti 1688, l'Eraclio 1690, Il segreto d'amore 1690, la Fiera 1691 u. s. w.).

Rom, B. S. Cec.: Vittori (La Galatea, Druck 1639), Abbatini und Marazzoli (Dal male il bene), Provenzale (Lo schiavo 1675) u. s. w.

Bologna, Lic. mus.: P. A. Ziani (vier Opern), M. A. Ziani (1 Oper), Abbatini (Il pianto di Rodomonte, Druck 1633, mit Marazzoli: Dal male il bene), Bontempi (Paride, deutsch und italienisch, Druck 1662), L. Rossi (il Pelagio d'Atlante).

Venedig, Bibl. S. Marco: P. A. Ziani (neun Opern), Freschi (acht Opern); zahlreiche Textbücher.

Modena, B. Est.: Stradella (vier Opern).

Berlin, k. Hochschule: Marazzoli (La vita humana, Druck 1658).

Dresden, k. Priv.-Musiksammlg.: Pallavicino (Gerusalemme liberata 1687), Bontempi und Peranda (Dafne).

Wien, Arch. d. G. d. M.: Bern. Pasquini (La Tessalonica).

Würzburg, k. Univ.-Bibl.: Bern. Pasquini (l'Eudosia, Handschr. 1692.)

Rostok, i. B. von Herrn A. Schatz: Große Sammlung von Textbüchern.

Neuere Ausgaben.

In *Neueren Ausgaben* ist aus dieser Gruppe nur Weniges vorhanden.

In Burney's Gesch. d. M. 4. Bd.: Bontempi, Szene aus Paride, Stradella, Duett, Pistocchi, Arie.

La Fage, Ess. de Dipht.: Francesca Caccini (einzelne Stücke aus La Liberazione di Ruggiero).

Gevaert, Les Gloires: Stradella, Duett (N. 3.)

Die sogenannte Kirchenarie von Stradella in vielen Ausgaben bei: Kistner in Leipzig, Schlesinger in Berlin, Escudier in Paris, Ricordi in Mailand, für Clavier arr. von Thalberg in „l'Art du Chant appliqué au Piano"; die Arie „Pietà Signore in Prince de Moskwa", Recueil u. s. w.

Oratorium

Das italienische Oratorium des 17. Jahrh., soweit es überhaupt bekannt ist, fällt entweder mit dem musikalischen Drama zusammen, oder steht ihm sehr nahe. Zu unterscheiden sind die auf der Bühne szenisch dargestellten geistlichen Dramen (Azione sacre, Dramme spirituali) und die bloß gesungenen, in Kirchen, Klöstern und in den Hofkapellen aufgeführten Oratorien. Die Stoffe sind aus der heil. Schrift oder den Legenden der Heiligen geschöpft. Form und Styl sind vorwiegend jene der Oper. Ein Gegensatz war umsoweniger vorhanden, als der Grundzug der damaligen Oper ein gemessen-pathetischer war. In den geistlichen Dramen ist die Handlung mit episodischem Beiwerk und Schaugepränge ausgestattet. Auf das eigentliche Oratorium, ohne szenische Darstellung, gewinnen auch das Kirchenconcert und die Cantate Einfluss: der Zusammenhang der Handlung wird durch den Erzähler (Historicus, Evangelist) hergestellt und durch betrachtende Einzelgesänge und Chöre begleitet. Die letztere Gestaltung, in Italien durch Carissimi vertreten, findet erst in Deutschland ihre Entwicklung und ihren Höhepunkt in Händel.

Rom.

Die Heimat des Oratoriums ist Rom, wo in den ersten Dezennien des 17. Jahrh. geistliche Dramen mit Musik zur Aufführung kamen. An Rom schließen sich zunächst Florenz und Bologna, dann die deutschen Hofkapellen. Deutlicher und in dichterer Folge tritt das

Oratorium erst gegen Ende des Jahrhunderts hervor. In Rom wurden unter dem Pontificat Innocenz XII. nicht weniger als 36 verschiedene Oratorien aufgeführt. Unter den Componisten befinden sich Foggia, Bianchini, Zazara, Pitoni, Aless. und Franc. Scarlatti. Um dieselbe Zeit beginnt auch in Florenz eine schwunghafte Pflege dieser Kunstgattung: hier sind Bern. Pasquini, Gasparini hervorzuheben. Bologna ist durch Colonna, Perti, Guidetti, Cazzati nebst vielen Anderen vertreten. Die in den deutschen Hofkapellen aufgeführten Oratorien und ihre Meister werden noch später ihre Stelle finden. Die Dichter für das Oratorium sind zum Theil auch jene der Oper, wie: Aurelio, Cicognini, Ferrari, Moniglia, Sbarra, Stampiglia.

Florenz. Bologna.

Nachdem der Erscheinungen aus der Frühzeit dieser Kunstgattung, sowie auch theilweise der von Operncomponisten herrührenden Oratorien bereits Erwähnung geschehen, lassen wir hier nur eine kurze vervollständigende Liste von Oratorien des 17. Jahrh. folgen:

Oratorien des 17. Jahrh.

Dom. Mazzocchi nebst der Catena d'Adone noch Il Martirio de S. S. Abundio ed Abundanzio 1631, und die berühmte Querimonia di S. M. Madalena), Capollini (Lamento di Maria, aufgef. in Mantua 1627), Vittori (S. Ignazio, La Pellegrina 1647), Provenzale (La Colomba ferita 1669 etc.), Federici (S. Caterina 1676, S. Cristina), Colonna (Basilio 1680, Absalone, La Profezia d'Eliseo 1688), Perti (Abramo 1687, Gesù al sepolcro), Pallavicino (Il trionfo della castità 1689), Bern. Pasquini (David trionfante 1694), Pistocchi (S. Maria Vergine 1698), Oratorien von Bertali, Liberati, Sances, Polarolo, L. Rossi u. s. w.

Italienische Oratorien des 17. Jahrh. besitzen (ausschl. der schon früher genannten):

Bibliotheken.

Wien. Hofbibl.: P. A. Ziani, M. A. Ziani, Bertali, Colonna, Legrenzi, Freschi, Sances, Pasquini, Badia, Draghi, Polarolo, Kaiser Leopold I. u. s. w.
Rom, S. Cec.: Agazzari (Eumelio 1606).
Bologna, Lic. mus.: Agazzari (Eumelio), Virg. Mazzocchi, Foggia, Guidetti, Cazzati, Perti (Passionsorat. 1685), Stradella (S. Giov. Battista).
Modena, B. Est.: Stradella.
La Vita humana von Marazzoli, Druck 1658 findet sich in: Rom, Bologna, Berlin (k. Hochschule).
N. Ausg.: Stellen aus Agazzari's Eumelio in Ambros' Gesch d. M. 4. B.

Das Madrigal und die Cantate bilden die vokale Kammermusik des 17. Jahrhunderts. Dem Madrigal gehört noch die erste Hälfte des 17. Jahrh., von Mitte desselben wird die Cantate herrschend.

Madrigal und Cantate.

Das Madrigal ist entweder nach alter Art meist fünfstimmig ohne Begleitung, oder es kommt in monodischer und concertirender Form für 1—3 Stimmen mit Begleitung vor. Die Cantate ist überwiegend Sologesang in den schon früher erwähnten Formen: die mehrstimmigen Stücke dieser Gattung sind dialogisch und erweitern sich zu musikalischen Szenen. Die Bezeichnung „Cantate“ findet sich vereinzelt schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrh.: neben dieser kommen auch solche, wie Arie, Duetti, Serenate, Dialoghe, Scherzi u. dergl. vor. Die Production in dieser vieldeutigen Gattung steigt

unaufhaltsam, um erst im 18. Jahrh. ihren Höhepunkt zu erreichen. Wer zählt die Madrigale und Cantaten, welche dem 17. Jahrh. ihren Ursprung verdanken, wer nennt die Namen eines Heeres von Tonsetzern? So möge hier nur auszugsweise eine Reihe derselben aus dem reichen Besitze der Bibliotheken vorgeführt werden.

Bibliotheken.

Bologna, Lic. mus. besitzt **gedruckte Madrigale** und Canzonetten aus dem 17. Jahrh. von: Viadana (Canzonette 1594), Bern. Nanini, Anerio, Radesca da Foggia, Sal. Rossi (Hebreo), Orazio Vecchi, Fel. Vitali, Gagliano, Dom. Mazzocchi, Cifra, Erc. Bernabei, Rovetta, G. M. Bononcini 1678 und viele anderen namentlich in Sammlungen. — Cantaten, Arie, Scherzi u. dgl. von: Landi, Barbara Strozzi, Sances, Ferrari, Legrenzi, Cazzati, Grossi, Mazzaferrata, **Perti, Stradella, G. F. Tosi.**

Rom, S. Cec.: Madrigale von Luzzascho 1601, Sal. Rossi, Anerio; **ferner Quagliati (Affetti amorosi 1617).**

Venedig, S. Marco: Cantaten von Stradella, B. Pasquini, Erc. Bernabei, Gasparini, Al. Scarlatti.

Verona, Soc. filarm.: Madrigale von Bernardi, Giov. del Turco, Bellasio, Giordani, Sabbatini.

Ferrara, Bibl. comm.: Madrigale von Agazzari, Quagliati.

Paris, Bibl. du Cons.: Madrigale von Cifra, Grandi, Or. Vecchi.

London, Br. Mus.: Madrigale von Agazzari, Gagliano, Rovetta.

Berlin, k. Bibl.: Madrigale von Agazzari, Or. Vecchi, Rovetta; Cantaten von Sances, Legrenzi.

Wien, Hofbibl.: Madrigale von Fr. Anerio, Quagliati, Sal. Rossi; Cantaten von Bern. Paequini, Perti, Stradella, Legrenzi, Erc. Bernabei, L. A. Predieri.

Breslau, Stadtb.: Madrigale von Rovetta, P. A. Ziani; Cantaten von Manelli, Sances.

Madrigale und Cantaten auch in den Bibliotheken zu München, **Augsburg, Kassel, Brüssel u. s. w.**

(Die Madrigale sind zumeist gedruckt, die Cantaten zum Theil. — Monteverdi's Madrigale und Carissimi's Cantaten konnten hier übergangen werden.)

Neue Ausgaben.

Von *Neuen Ausgaben* aus den letzgenannten Gattungen lässt sich nur wenig melden.

Burney gibt in seiner Gesch. d. M. 4. B. ein Stück von Dom. Mazzocchi, ferner neun Bruchstücke von Gesängen Salvator Rosa's.

(Von dem berühmten Maler Salv. Rosa (1615—1673), der auch als Poet und Musiker sich auszeichnete, haben sich Cantaten erhalten. Bemerkenswerth ist seine Schrift „Satire, dedicate a Settano". ca. 1646 verfasst und nach seinem Tode in Amsterdam veröffentlicht. Diese Satire betrifft nebst der Musik auch Poesie, Malerei).

In Dr. Crotch's Specimens (Beispiele) zu seinen Vorlesungen, London 1820, befindet sich auch eine Arie von Salv. Rosa „Vado ben spesso". — Dieselbe für Klavier bearb. von Liszt (Canzonetta dal Salv. Rosa in Années de Pélérinage, Italie N. 3). Salv. Rosa's Satire, herausgeg. von Tapon, Genf 1866.

In Martini und nach ihm Choron a. a. O.: Perti (Madrigale).

Gevaert, Les Gloires: Legrenzi (zwei Canzonen N. 16 u. 56), L. Rossi (zwei Cantaten N. 9 u. 48), Vitali (Canzonetta N. 23).

Arie antichi, trascr. per Al. Parisotti, Mailand Ricordi, 1. Heft (Gesangsstücke von Cesti, Legrenzi, Bononcini, Al. Scarlatti).

Stradella, Canti a. v. s. mit Clav.-Begl. von Halevy, Paris 1861.

Gesangskunst.

Mit der Oper, dem Oratorium und der Cantate steht im engsten Zusammenhange: Die Gesangskunst des 17. Jahrhunderts. Ganz anderen Ansprüchen als der Kirchengesang und die polyphone

Chormusik hatte der neue Musikstyl zu entsprechen. Das Wort in seiner Betonung und seinem Ausdruck wurde zum Leitstern des Gesanges. In der Gesangslehre dieser Zeit findet man auch in erster Linie Aussprache, Deklamation und Vortrag, in zweiter stehen die Tonbildung, Intonation und Tonverbindung. Eine ausgedehnte Behandlung erfahren die Verzierungen. Diese vorher wild wachsenden Schlingpflanzen wurden nun einer sorgfältigen Kultur unterzogen. Wir erkennen den Stand der damaligen Gesangskunst, abgesehen von der praktischen Musik, aus den theoretischen Anweisungen, welche sich zunächst in den Vorreden zu manchen Musikwerken finden. Zu nennen sind: Caccini's Nuove Musiche 1601, dessen Euridice, sowie jene Peri's, Cavaliere's Anima e corpo 1600 (Vorrede von Guidotti), Ottavio Durante's Arie devote 1608, Gagliano's Dafne. Aber auch große theoretische Werke aus dem Beginne des 17. Jahrh. enthalten Lehrreiches über den Gesang, wie: Zarlino's Institutioni 1611, Prätorius' Syntagma 1619, Zacconi's Pratica musica 1592 und 1622. Auf Caccini und die italienische Methode stützen sich auch noch später: Herbst in seiner „Musica pratica", Anleitung zum Singen, Nürnberg 1642, Joh. Crüger, „der rechte Weg zur Singkunst", Berlin 1660. Andere ähnliche Werke werden noch an späterem Orte zu erwähnen sein. Eine ausgeführte Gesangsmethode ist in allen diesen Schriften nicht zu suchen, eine solche erscheint erst im 18. Jahrh. mit Tosi's „Anleitung zur Singkunst".

Methode.

Anweisungen.

Die Vorschriften und Rathschläge Caccini's und seiner Schule beherrschen die Gesangskunst des 17. Jahrh. Manche derselben können auch noch heute ihre Geltung behaupten. Großer Werth ward auf die Aussprache der Vokale, das richtige Athmen, den Ansatz gelegt. Die Intonation wurde nach der Methode der Solmisation und ohne Begleitung eines Instrumentes gelehrt. Dabei beschränkte man sich zunächst auf das der Stimmlage entsprechende Hexachord und erweiterte den Umfang allmälig. Man unterschied die Brust- und Kopfstimme, bald aber taucht die Dreiregister-Theorie auf. Die Art des Ansatzes bei Caccini, Esclamazio > und <, kam später aus der Mode, dagegen ließ man jeden längeren Ton an- und abschwellen. Unter den Verzierungen finden sich solche, welche heute nicht mehr gebräuchlich sind und uns sehr geschmacklos vorkommen würden, andere haben ihren Namen gewechselt. Damals hießen sie im Allgemeinen Diminutionen, Manieren, Passagien, im Besonderen Trillo, Gruppo, Accentus, Ribattuta u. s. w. Der Vorschlag wurde von dem Sänger improvisirt, eine besondere Art desselben hieß die „lombardische" Manier. — Hervorzuheben ist, dass der Gesangsunterricht stets von theoretischen Studien begleitet war: Solmisation, Mensur, Contrapunct nahmen darin ihre Stelle ein. Gesangslehrer waren wohl die meisten Tonsetzer der Zeit, wie sie auch selbst Sänger waren. Für den Kirchengesang bestanden nach wie vor eigene Schulen. Hervorzuheben sind die Gesangschulen von Virg. Mazzocchi und von Fedi in Rom.

Grundsätze.

Gesangslehrer und Schulen.

Stimmgattungen.

Gegen Ende des Jahrhunderts finden sich die üblichen sechs Stimmgattungen: Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass mit den ihnen zugehörigen Schlüsseln und mit dem heutigen Umfang. Die Sopranstimme ist häufig tief gehalten. Die männlichen Soprane übersteigen zuweilen die Frauenstimme, sie gehen bis in das c und höher. Auch tiefe Bässe scheinen nicht selten gewesen zu sein. Bei der Schätzung des Umfanges kommt aber die Frage der Stimmung im 17. Jahrh., über die wir nicht hinreichend unterrichtet sind, in Betracht.

Sänger und Sängerinnen.

Mit der Gesangskunst stiegen auch die Sänger empor. In der Oper gewannen sie Geltung und Lohn. Die Textbücher nennen neben dem Dichter und Tonsetzer auch ihre Namen. Manche wurden ausgezeichnet, ja gefeiert. Die eigentliche Glanzzeit der Sänger-Virtuosen bricht mit dem Ende des 17. Jahrh. an. Die männlichen Sänger waren überwiegend an Zahl und Wirksamkeit: standen sie im Besitz ihrer natürlichen Stimmlagen, so fielen ihnen die tieferen Partien zu, waren sie Falsettisten oder Kastraten, dann sangen sie Alt oder Sopran. Sängerinnen wurden nur widerstrebend und in beschränktem Maße zugelassen. Vorerst war dies aus Schicklichkeitsrücksichten der Fall, später machten ihnen die Kastraten erfolgreiche Konkurrenz. In der Kirche kamen für die höheren Stimmen Knaben, neben ihnen Falsettisten zur Verwendung. Die Frauenscheu auf der Bühne, welche besonders in Rom unter zelotischen Päpsten, aber auch anderwärts herrschte, wurde zeitweilig überwunden, zieht sich aber bis in das 18. Jahrh. hinein. So war es auch in der Kirche. Die Falsettisten (Alti naturali) blühten schon im 16. Jahrh. in der päpstl. Kapelle: meist waren es Spanier. Im 17. Jahrh. erscheinen sie noch häufig in den Hofkapellen.

Kastraten.

Über Ursprung und Frühzeit der Gesangs-Kastraten lassen sich keine sicheren Nachweise erbringen. Deutlicher lässt sich diese Klasse von Sängern von ihrem häufigeren Vorkommen um die Mitte des 17. bis zu ihrem Verschwinden gegen Ende des 18. Jahrh. verfolgen. Die ältesten Spuren von Kastraten finden sich in deutschen Kapellen schon im 16. Jahrh. In der päpstl. Kapelle erscheint ein solcher zuerst 1601, in der Person eines Pater Girolamo Rosini. Auch in der Oper tauchen sie am frühesten in Rom auf. La Catena d'Adone 1626 wurde mit zwei Kastraten in den Frauenrollen gegeben, und in S. Alessio 1634 war die Titelrolle durch einen Kastraten besetzt. Diese männlichen Sopran- und Altsänger vertraten nämlich sowohl Frauenrollen in Verkleidungnn als sie auch die hochgesetzten männlichen Partien sangen. Als ihre eigenthümlichen Vorzüge werden Stimmkraft, Ausdauer und vollendete Gesangskunst gepriesen.

Berühmte Sänger und Sängerinnen.

Die Namen der Sänger und Sängerinnen des 17. Jahrhunderts, die auf uns gekommen, sind lange nicht so zahlreich und so glänzend, als die des 18., doch geben sie immer noch eine stattliche Liste. Lassen wir den Sängerinnen den Vortritt. Schon erwähnt wurden die Florentinerin Vittoria Archilei, dann in Mantua Virg. Andreini (La Florinda), Claudia Cattaneo, Catarina Martinelli

(welche schon in ihrem 18. Jahre starb): nennen wir noch: Margarita Costa und die „Ceccha de la Laguna", deren Wettstreit in Rom Parteikämpfe entfesselte, die Römerin Felicità Uga, Adriana Basile in Mantua, die gefeierte Leonora Baroni. Von Sängern außer Caccini, Peri, Rasi noch: Nicolini, Bianchi, Lorenzini, Mario, Panni, Bifurci, Pesarini. Alle diese vertraten Tenor und Bass. Als der letzte Falsettist der päpstl. Kapelle wird der Spanier Giov. de Sanctos genannt. Berühmte Kastraten des 17. Jahrh. waren: Vittori, Ferri, Grossi.

Berühmte Kastraten.

Loreto Vittori, schon bei der römischen Schule berührt, glänzte als Sänger in Florenz, dann in Rom. — Bald. Ferri 1610—1680 war der gefeierteste Sänger des Jahrhunderts. Geboren in Perugia, führte ihn sein Lebenslauf nach Rom, dann nach Polen, wo er in Diensten des Königs stand, von dort auf den Wunsch der Königin Christine Stockholm besuchte, endlich 1655 nach Wien in die Kapelle Ferdinand III. und seines Nachfolgers Leopold I. — Giov. Franc. Grossi mit dem Beinamen Siface (nach einer Rolle, in der er großen Erfolg gehabt) war 1675 Sopranist der päpstl. Kapelle, trat dann auf den Theatern Venedigs und anderer italienischer Städte, auch in England, auf. Er soll 1697 in Italien wegen eines Liebeshandels ermordet worden sein.

Erst das 18. Jahrh. bringt die großen Sängerhelden dieser Gattung.

V.

Die Deutschen. — Das Kirchenlied. — Dichtung. Melodien und Bearbeitung. — Tonsetzer. — Prätorius. — Albert. — Gesangbücher. Größere Formen. Heinrich Schütz.

Mit Italien verglichen nimmt das musikalische Deutschland des 17. Jahrhunderts nur eine bescheidene Stellung ein. Die neuen Errungenschaften Italiens finden in Deutschland eine eifrige Gefolgschaft. Wohl bleibt der nationale Grundzug, der im deutschen Liede wurzelt, unverloren, wohl offenbaren sich deutsche Tiefe und Sinnigkeit im Tonsatz, doch die Formgestaltung, mit ihr die ausdrucksvolle Tonsprache gehen von Italien aus.

Das musikalische Deutschland.

Der dichten Menge italienischer Tonsetzer, unter ihnen auch manche von genialer Begabung, stehen in Deutschland weder ebenso zahlreiche, noch ebenso ursprüngliche Meister, und nur einer von hervorragender Bedeutung gegenüber. Außer Vergleich stellt sich die deutsche Orgelkunst.

Deutsche Tonkünstler richten nun ihre Blicke und lenken zuweilen ihre Schritte über die Alpen, um sich dort des neuen Styls zu

„erkundigen“: stärker jedoch ist die Einwanderung italienischer Musiker in Deutschland, welche von Mitte des Jahrhunderts einen steigenden Umfang annimmt.

Geistliche Musik.

In der deutschen Tonkunst des 17. Jahrh. steht die geistlich-protestantische Musik im Vordergrunde. Diese scheidet sich in zwei Hauptmassen: 1. Das Kirchenlied und seine Bearbeitung im mehrstimmigen Vocalsatze und in der Orgelmusik, 2. die freie (vom Kirchenlied unabhängige) geistliche Musik. Außerhalb dieses Gebietes gewahren wir: das weltliche Lied, die freie Orgel- und Instrumentalmusik, die Oper in deutscher Sprache.

Das Kirchenlied

Das Kirchenlied in Wort und Weise hatte im 16. Jahrh. seine volle Kraft und Ursprünglichkeit entfaltet. In seinem innersten Wesen war es ein geistlicher Volksgesang. Im 17. Jahrh. vollzog sich die Wendung zum Kunstgesange.

„Lieder“ heißen sowohl die Texte für sich, als auch die ihnen zugehörigen Melodien. Kirchenlied, geistliches Lied, evangelischer Kirchengesang, protestantischer oder lutherischer Choral sind die wechselnden Bezeichnungen für die zu betrachtende Gattung von Liedern.

Dichtung.

Die Liederdichtung gedieh üppig, doch schwächlich war ihr Wuchs. Der kräftige Schwung und die naive Glaubensfreude machen einer weichen Empfindung und grübelnden Lehrhaftigkeit Platz. Der einfache, kernige Ausdruck wird von umschreibenden Gleichnissen und Bildern verdrängt.

Psalmen.

Im Mittelpunkte dieser dichterischen Production stehen die Psalmen in ihren vielfachen Bearbeitungen. Unter den Psalmen-Sammlungen (Psalter) waren die nach den französischen Psalmen Marot's von Lobwasser verfasste und jene von Cornelius Becker die meist benützten: erstere gehört der reformirten, letztere der lutherischen Kirche an. Es gab ferner mannigfaltige Andachtslieder für bestimmte Festtage, für die Leidensgeschichte, dann zu besonderen Gelegenheiten, wie Neujahrs-, Hochzeits-, Begräbnislieder. Während die Dichter des geistlichen Liedes im 16. Jahrh. nur zum geringen Theil bekannt geworden, treten ihre Namen im 17. zahlreich auf. Es erscheinen auch größere Liedersammlungen eines und desselben Verfassers. Die Lieder sind nicht durchwegs mit Melodien versehen. Auch ist nur ein Theil derselben für die Kirche, die meisten aber für die häusliche Andacht bestimmt.

Andachts- und Gelegenheitslieder.

Als der vornehmste Dichter des geistlichen Liedes im 17. Jahrh. ist Paul Gerhard (1606—1676) zu betrachten, dessen edler und inniger Ausdruck die besten Tonsetzer anzog. Sein Zeitgenosse Johann Rist, der fruchtbarste und berühmteste in dieser Gattung, verfügte über eine große Formgewandtheit und fließende Sprache: er bildete den geistigen Mittelpunkt eines Kreises von Dichtern und Tonsetzern, welche letztere namentlich seine „himmlischen Lieder“ mit Melodien versahen. Zu erwähnen sind ferner Heermann, Gryphius, Paul Flemming, sämmtlich Mitglieder der durch Martin Opitz eröffneten „Schlesischen Dichterschule“, die Königsberger Simon Dach und sein Freund Heinrich Albert u. A.

Gerhard.

Rist.

Eine besondere Gruppe bilden die Dichter der sogenannten pietistischen Richtung, welche sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts um Spener (1635—1705) und seine Lehre schaarten. Anfangs tiefinnerliche, edle Dichtungen zu Tage fördernd, führte diese Richtung später zu Übertreibungen und Verirrungen. Süßliche Empfindung und schwülstiger Ausdruck, mit einem mystisch-frömmelnden Zug versetzt, wurden ihre vorherrschenden Merkmale. Als einer der Besten aus diesem Kreise ist noch Joachim Neander (1640—1680), der Freund Spener's, zu nennen: er war der erste bedeutende Liederdichter der deutschen reformirten Kirche. Den „pietistischen" Dichtern stellten sich die „orthodoxen" entgegen.

Pietisten.

Die Anzahl der geistlichen Liedertexte wächst im 17. Jahrh. und noch weiterhin bis auf viele Tausende. Nicht in ganz gleichem Maße, doch noch überaus zahlreich sind die ihnen zugehörigen Melodien, die man auf etwa 10.000, und deren Tonsetzer man auf 500 veranschlagen kann. Die meisten dieser Lieder sind nun verschollen und nur ein kleiner Rest, darunter die alten kernigen Choräle der ersten Reformationszeit, dazu manche spätere gemüthvolle Melodie, hat sich im kirchlichen Gebrauch erhalten.

Anzahl der Lieder.

Das geistliche Lied nimmt im 17. Jahrh. den Charakter des Kunstliedes an. Die Melodiebildung wird fließender, in der Tonalität moderner, die Empfindung weicher, zuweilen seicht. Die Bezeichnung „Arie", welche nun bei den Liedern häufig vorkommt, entspricht dem italienischen Einfluss auf den Kunstgesang. Zahlreich sind die für geistliche Lieder benützten weltlichen Melodien, denen man passende Texte unterlegte. Auch die alten Choralmelodien erfahren häufige Umbildungen. Lateinische Gesänge und deren Übersetzung stellen noch den Zusammenhang mit der alten Kirche dar.

Kunstlied.

Umbildungen.

Das deutsche katholische Kirchenlied bestand auch im 17. Jahrh. fort. Es bildete keinen wesentlichen Theil des Gottesdienstes, sondern war nur zuweilen als Begleitung desselben üblich. Es gab Mess-, Predigt-, Fest- und Prozessionslieder.

Das katholische Kirchenlied.

Dem Kunstliede gegenüber gerieth der Gemeindegesang allmälig in Verwahrlosung. Von Mitte des 17. Jahrh. ging der rhythmische Choral in den gleichmäßigen über; er verlor dadurch den Zusammenhang mit seinem volksmäßigen Ursprung. Zur Begleitung des Gemeindegesanges wurde schon seit Beginn des Jahrhunderts die Orgel verwendet.

Gemeindegesang.

Als die fruchtbarsten und glücklichsten Melodieerfinder des evangelischen Kirchenlieds im 17. Jahrh. sind zu nennen: Melchior Franck, Joh. Herm. Schein, Joh. Schop, Joh. Crüger, Heinrich Albert, Hammerschmidt, Rosenmüller, Neumark, Ahle, Briegel, Ebeling, Witt u. s. w. Die deutsche reformirte Kirche, welche dem Kirchengesange weit geringere Beachtung schenkte, hielt sich mit Vorliebe an die alten Weisen Goudimel's zu den Lobwasser'schen Psalmen. Alle die Genannten sind aber zugleich die Bearbeiter der Kirchenlieder im mehrstimmigen Tonsatz. Im 16. Jahrh. waren die

Melodieerfinder.

Melodieerfinder, soweit sie überhaupt bekannt sind, von den Bearbeitern getrennt, während sich nun „Sänger“ und „Setzer“ in einer Person vereinigen.

Bearbeitung. Ältere und neuere Richtung. In der Bearbeitung der Kirchenmelodien (der Choralkunst) des 17. Jahrh. lässt sich eine ältere und eine neuere Richtung unterscheiden. Die erstere fasst den Choral in seiner Verbindung mit dem Gemeindegesange auf. Die Melodie liegt in der Oberstimme, die übrigen Stimmen bilden die harmonische Begleitung. Diese Art des harmonisirten Liedes findet sich bereits bei den Choralmeistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., bei Eccard, Gesius, Calvisius und Anderen. Oder es wurden die Kirchenmelodien im contrapunctischen Tonsatz motettenartig durchgeführt (Choralmotette). Der neueren Richtung gehört die Begleitung der Melodie durch den Generalbass an, ferner die Nachahmung italienischer Formen, der Arie und Canzone, mit instrumentaler Begleitung und Ritornellen. Ein neues Gebiet erschließt die Orgelmusik in der kunstvollen Bearbeitung des Chorals (Orgelchoral). Nun macht sich auch der Einfluss der Orgelmusik auf den Chorsatz bemerkbar.

Weltliches Lied. Das weltliche Lied ist auch im 17. Jahrh. überwiegend das mehrstimmige. Bald taucht aber das einstimmige Lied mit Begleitung unter der Bezeichnung „Arie“ auf. In der musikalischen Haltung unterscheidet es sich nicht wesentlich von dem geistlichen Liede.

Freie geistliche Musik. Neben dem Choral und der Choralkunst sind es die freien Formen der protestantischen Musik, welche sich im 17. Jahrh. entfalten. Nach dem Vorbilde Italiens gelangen nun hier Recitativ, Arie, obligate Instrumentalbegleitung, einfache und Doppelchöre zur Verwendung. Die Nachahmung der italienischen Madrigaldichtung kommt der freien Entwicklung der Tonformen zu statten. Es entstehen das Kirchenconcert, die dramatisirende Passion und biblische Historie. Diese bilden die Vorstufen zu der großen Kirchencantate, der Passion, dem Oratorium der ersten Hälfte des 18. Jahrh. Die Motette, im 16. Jahrh. ein Chorgesang a Capella, wird nun durch Sologesänge und Instrumentalbegleitung concertirend gestaltet.

Tonsetzer der älteren Richtung. Von den deutschen protestantischen Tonsetzern gehören vorwiegend der älteren Richtung an: Bodenschatz, Melchior Franck, Demantius, Walliser, Crüger, Apelles von Löwenstern u. A. m.

Bodenschatz. Erhard Bodenschatz (—1636), Cantor in Schulpforta in Sachsen, Tonsetzer von Kirchenmelodien, Motetten und eines Choralbuches „Harmoniae anglicae“ zu vier St. für Kirche und Haus 1608, ist besonders wichtig durch seine große Sammlung Florilegium Portense, enthaltend 265 Motetten zu 4—8 St. von 93 deutschen Meistern aus dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrh., erschienen 1603 und in vermehrter Ausgabe 1618—1621, ein werthvolles Denkmal deutscher Kunst dieser Zeit. Als Tonsetzer hält er sich an die einfachere Choralbearbeitung.

Franck. Melchior Franck (—1639), Kapellmeister in Coburg, der bedeutendste Melodist dieser Gruppe, war ein fruchtbarer Tonsetzer auf kirchlichem und weltlichem Gebiete. Er schrieb ein für den Gemeindegesang

bestimmtes Werk Psalmodia sacra 1631, so wie andere geistliche Werke, wie: „Geistl. mus. Lustgarten“ zu 4—8 St. 1616, „Rosengärtlein“ zu 8 St. 1628, deutsche Psalmen, Kirchengesänge „fugweise behandelt“, das hohe Lied, achtst. Concerte, auch weltliche Lieder und Instrumentalstücke. Im Ausdruck nähert er sich der neueren Richtung.

Demantius.

Christoph Demantius, geb. 1567 zu Reichenberg in Böhmen, 1597 Cantor in Zittau, dann von 1604 bis an sein Ende 1643 Cantor in Freiberg in Sachsen, war vorwiegend kirchlicher Tonsetzer. Hervorzuheben sind mehrst. geistliche Lieder unter dem Titel Corona Harmonica 1610, lat. Kirchenstücke zu 5—8 St. mit Generalbass (nach Art Viadana's) 1619, Begräbnisgesänge zu 4—6 St. 1620, eine deutsche Passion in alter contrapunctischer Form 1631; außerdem sind von Demantius lat. Vespern, dann viele mehrst. Tänze für Singstimmen, oder auf „allerhand“ Instrumenten zu spielen, vorhanden. Auch ein Lehrbuch „Isagoge artis musicae“, welches 1602, dann noch in 10. Auflage 1671 erschien, mit einer Anleitung zum Singen u. s. w. ist zu erwähnen.

Walliser.

Christ. Thomas Walliser (—1648) aus Straßburg hat motettenartig behandelte Kirchengesänge, Psalmen; er componirte auch Chöre für Studentenvorstellungen, so zu Andromeda, 1612 in Straßburg gedruckt.

Crüger.

Joh. Crüger (1598—1662), Cantor in Berlin, war als Melodieerfinder, Tonsetzer und Theoretiker bedeutend. Manche seiner Melodien stehen noch jetzt in Gebrauch. Zu nennen sind seine Psalmen, deutschen Magnificats, das „Neue vollst. Gesangbuch Augsb. Confession“ 1640, seine „Praxis pietatis melica“ (Melodien mit Bass) 1653, dann in Fortsetzungen und zahlreichen Auflagen, die sich bis 1736 erstrecken, erschienen, nebst einer Gesangsanleitung.

Löwenstern.

Apelles von Löwenstern, Schlesier, von Ferdinand III. geadelt, war Dichter, Melodist und Setzer von 30 Kirchenliedern.

An diese Tonsetzer wären noch anzureihen: Stobäus, Schüler Eccard's, Martin Zeuner, Landgraf Moriz von Hessen (der Beschützer von Heinr. Schütz), Joh. Andr. Herbst, durch seine Anleitung zur Singkunst wichtig.

Tonsetzer der neueren Richtung.

Wenn auch die angeführten Choralmeister nicht völlig unberührt von der neuen Richtung blieben, so tritt doch diese entschiedener und bewusster in einer anderen Reihe gleichzeitiger deutscher Tonsetzer hervor. War es bei jenen der bewegtere Ausdruck, der sich innerhalb der alten Formen regte, so sind es bei diesen die neuen Formen selbst, welche zum Durchbruch gelangen.

Am Eingange des Jahrhunderts wird die neue Kunstrichtung Italiens am ausgesprochensten von einem Manne vertreten, dessen Leben zu gleichen Theilen dem 16. und dem 17. Jahrh. angehört, dessen Wirken der Übertragung italienischer Formen und Ausdrucksmittel auf die protestantische Musik gilt — Prätorius.

Prätorius.

Michael Prätorius (Schulz), geb. 1571 in Creuzberg in Thüringen, war nacheinander in Lüneburg, Braunschweig, von 1604 in Wolfenbüttel als Kapellmeister des Hofes angestellt. Zugleich

bekleidete er die Würde eines Priors in Ringelheim bei Goslar und führte den Titel eines Kapellmeisters „vom Hause aus“ der chursächsischen Kapelle. In der zweiten Hälfte seines Lebens ganz der Bewunderung und Nachahmung der Italiener hingegeben, war er selbst nie in Italien gewesen. Dieser merkwürdige, ungemein thätige und begabte Mann wirkte als Tonsetzer, Sammler und Schriftsteller. Er starb am 15. Februar 1621, genau auf den Tag 50 Jahre alt, in Wolfenbüttel.

Werke.

Die zahlreichen Werke von Prätorius vertheilen sich auf das kirchliche und weltliche Gebiet. Der weitaus größere Theil fällt in das erstere und besteht in Motetten, Magnificats, Psalmen und allerhand Kirchengesängen, deren Stimmenzahl sich zwischen 1—30 bewegt. Auch mehrchörige Compositionen und solche mit Verwendung des Orgelbasses und der Instrumente befinden sich darunter. Dem weltlichen Gebiet gehören an: Deutsche und französische mehrstimmige Lieder, Instrumentalstücke. Von einzelnen Werken sind anzuführen, und zwar von kirchlichen: Motetten 1600 und 1611, Magnificats 1602 und 1619 (nebst Motetten und Madrigalen): unter dem Titel Polyhymnia sind mehrere Werke vereinigt, bestehend aus Kirchengesängen bis zu 30 Stimmen und neun Chören mit Orgelbass und Trompeten, einige in Concertform, erschienen 1602, 1619 und 1620: 134 geistl. Gesänge und Psalmen 1609, andere 1611: die Hymnodia Sionia, eine Bearbeitung von alten Kirchenmelodien 1611: Litaneien zu zwei Chören 1612: deutsche Kirchenlieder für die Singknaben, mit Instr. 1621. Von weltlichen Stücken: Terpsichore, Tänze und franz. Lieder zu 4—6 St. 1611 u. 1612: weltliche deutsche Lieder 1611: Hochzeitslied 1614: Toccaten und Canzonetten für Violen und Blasinstrumente mit Bass, fünfst. 1619; Calliope, lustige Lieder, Allemanden nebst Symphonien und Ritornellen 1620. Die Masse der Compositionen Prätorius', sämmtlich von 1600—1620 entstanden, ist in diesem Verzeichnis nicht erschöpft.

Kunstgeschichtlich wichtiger denn als Tonsetzer ist Prätorius als Sammler und Schriftsteller. Zwei Werke begründen seine Bedeutung in diesen beiden Richtungen: die Musae Sioniae und die Syntagma musicum. Das erstgenannte ist eine Sammlung von 1244 geistlichen Concertgesängen über deutsche Psalmen u. s. w., in neun Theilen erschienen 1605—1610. Die Mehrzahl der Melodien stammt aus früherer Zeit, manche derselben wahrscheinlich von Prätorius selbst. Der Tonsatz der ersten vier Theile ist achtstimmig, der anderen zu 2—7 Stimmen. Das Werk ist in Stimmbüchern gedruckt. — Die Sammlungen von Bodenschatz und Prätorius sind die umfangreichsten dieser Zeit, letztere die bedeutendste Quelle des evang. Kirchengesangs. Die Syntagma, in drei Theilen 1615—1619, enthält eine Musikgeschichte, die Beschreibung der Instrumente und Erläuterungen der Vokal- und Instrumentalformen.

Musae Sioniae.

Syntagma.

Manche Werke dieses Tonsetzers lehnen sich an die alte Art an, wie die Motetten, Messgesänge, die deutschen Lieder a Capella. Die italienisirende Tendenz, welche er selbst als „Nachahmung derer

Italienische Richtung.

Italos" bekennt, äußert sich in dem concertirenden Styl, im Sologesang, welcher nach dem Muster Caccini's kolorirt ist, und in der Verwendung von Instrumentalchören. Sein eifriges Bestreben war ferner auf die äußere Wirkung gerichtet, die er durch Klangfülle, Besetzung und Aufstellung des Musikerchors zu erzielen sich bemüht und auch darüber theoretische Anleitungen gibt.

Am anmuthendsten ist Prätorius in seinen mehrstimmigen deutschen Liedern mit ihrem gediegenen Tonsatz und gemüthvollen Ausdruck, während er gerade in seinen concertirenden Werken der Zeit verfallen ist. Eines seiner Lieder „Es ist ein Ros' entsprungen" hat sich in besonderer Beliebtheit erhalten.

Lieder.

Prätorius genoss ein großes Ansehen als Componist und Schriftsteller. Eines anderen Lohnes erfreute er sich nicht. Sein Gehalt in Wolfenbüttel betrug ca. 300 Thaler, seine Werke verlegte er auf eigene Kosten. Trotz seines großen Selbstbewusstseins ließ er sich auch die Verbreitung fremder Produkte angelegen sein; so brachte er Opfer für die Herausgabe der Werke des Baryphonus (Grobstimm), Cantors in Quedlinburg, so gab er 1620 Concerti sacri von italienischen Tonsetzern heraus.

Wirksamkeit.

Zwischen Prätorius und seinem theilweisen Zeitgenossen Heinrich Schütz bestanden persönliche und künstlerische Beziehungen: persönliche, durch ihr gelegentliches Zusammenwirken in Dresden, künstlerische, durch einen gegenseitigen Einfluss auf ihr Schaffen, der sich kaum bezweifeln lässt.

Der neueren Richtung der protestantischen Tonkunst im 17. Jahrh. gehören ferner folgende namhafte Tonsetzer an: Schein, Albert, Schop, Selle, Schulz, Hammerschmidt, Rosenmüller, Scheidemann, Neumark, Briegel, Ahle.

Schein, Schütz und Scheidt nannte man im 17. Jahrh. die drei großen S der deutschen Tonkunst. Durch die vorstehenden Namen vermehrt sich noch die Anzahl der Tonsetzer mit dem Anfangsbuchstaben S, ohne damit erschöpft zu sein.

Die drei großen S.

Johann Hermann Schein (1586—1630) war Kapellmeister in Weimar, dann als Nachfolger von Calvisius Cantor an der Thomaskirche in Leipzig. Als protestantischer Tonsetzer ist sein Hauptwerk das Gesangbuch Augsb. Confession 1627 mit 206 Singweisen, darunter 57 eigener Erfindung, sämmtlich mehrstimmig gesetzt. Außerdem hat er Concerte, Motetten, mehrst. geistliche und weltliche Lieder, Instrumentaltänze. Von seinen Kirchenliedern haben sich mehrere erhalten. Sein Tonsatz ist fließend und angenehm. In der Behandlung der Melodien hat er zuweilen die concertirende Form mit Generalbass angewendet; in diesem Sinne bildet er den Übergang zu H. Albert.

Schein.

Heinrich Albert nimmt einen gesonderten Platz in dieser Gruppe ein als der Begründer des einstimmigen deutschen Kunstliedes. Geb. 1604 in Lobenstein im Voigtlande (Sachsen), ein Neffe von Heinrich Schütz, wirkte er von 1631 bis an sein Ende 1668 in Königsberg als Organist, Dichter und Tonsetzer. Dem Königsberger Dichterbund

Heinrich Albert.

gehörte er als eines der bedeutendsten Mitglieder an und zahlreiche geistliche und weltliche Lieder flossen aus seiner Feder. Die „Kürbishütte" betitelt sich eine Sammlung dreist. Gesänge, das „Poetisch-musikalische Lustwäldlein" eine andere. Sein wichtigstes Werk aber sind die Arien in 8 Theilen 1642—1650, dann noch in vielen Auflagen und Nachdrucken erschienen. Dieses Werk enthält 192 Gesänge für 1—5 Stimmen auf Texte von Simon Dach und anderen Königsberger Dichtern nebst seinen eigenen. Die Nüchternheit der lyrischen Dichtung des 17. Jahrh. spricht sich in ihnen aus. Die Begleitung bildet zumeist ein bezifferter Bass für das Clavier. Zuweilen werden die Gesänge durch eine kurze „Symphonie" für zwei Violinen und Bass eingeleitet. Die Arien tragen lateinische Sinnsprüche oder Überschriften, wie Frühlingslied, Mailied u. s. w. an der Spitze. Manche Stücke sind szenisch gestaltet, wie die „Musik zu Ehren des Dichters Martin Opitz", in welcher eine sechsst. Symphonie, einstimmige Gesänge mit Ritornellen und ein Chor vorkommen. In den Vorreden zum 1. und 6. Theil findet sich manches Lehrreiche, in jener zum 2. Theil eine Generalbassanweisung. Von Albert's geistlichen Melodien wurden manche in den Gemeindegesang aufgenommen. Seine „Arien" sind

Das einstimmige Lied.

Lieder mit Generalbassbegleitung. Zum erstenmale wird hier im Kunstliede der mehrstimmige Ballast abgeworfen, der Anschluss an das einstimmige Volkslied vollzogen. Nicht der Contrapunct, sondern der Generalbass als Träger einer guten Harmonie stützt die Melodie. Albert steht auf dem Boden des beginnenden 17. Jahrhunderts. Wie Prätorius bekennt er sich auch als Anhänger der Italiener. An die Lieder Albert's, eng begrenzt in der melodischen Führung und im Ausdruck, wie sie sind, dürfen wir nicht den Maßstab unseres Liedes anlegen, doch erscheinen sie auch uns sangbar und anmuthend, dabei ehrlich gemeint, hausbacken. Heinrich Albert ist kein genialer, aber ein begabter, verständiger Tonsetzer.

Das einstimmige deutsche Kunstlied fand zunächst seine Anhänger in Schop, Hammerschmidt und Anderen.

Schop.

Johann Schop, geb. in Hamburg, wirkte daselbst um die Mitte des 17. Jahrh. als Violinist und Kapellmeister. Er war einer der fleißigsten musikalischen Mitarbeiter Joh. Rist's in dessen „Himmlischen Liedern" und „Hausmusik". Auch andere geistliche, sowie weltliche Lieder, 30 deutsche Concerte und Tänze rühren von ihm her. Von seinen schönen Kirchenmelodien sind manche in den Gemeindegesang übergegangen, auch hat Seb. Bach einige derselben bearbeitet. Unter den weltlichen Liedern zeichnen sich jene zu Grummer's „Des Daphnis Galathee" 1642 durch Empfindung aus. Als Violinspieler war Schop einer der Besten.

Selle.

Thomas Selle (1599—1663), Cantor in Hamburg, betheiligte sich ebenfalls an der musikalischen Bearbeitung der Dichtungen Rist's und schrieb auch mehrst. weltliche Lieder und Concerte in italienischer Form. Von seinen Melodien ist keine mehr in Übung.

J. Prätorius.

Jakob Schulz (Prätorius —1651), Sohn des Organisten Hieronymus Schulz in Hamburg und gleichfalls Organist daselbst, gab in Gemein-

schaft mit seinem Vater und Scheidemann 1604 ein vierst. Choralbuch heraus. Außerdem sind Motetten von ihm vorhanden.

Hammerschmidt. Andreas Hammerschmidt (1611—1675), geb. zu Brüx in Böhmen, war Organist zuerst in Freiberg, dann von 1639 bis zu seinem Ende in Zittau, wo er in der Kreuzkirche begraben liegt. Seine ungemein zahlreichen Werke, welche sich von 1636—1671 erstrecken, bestehen in Messen, Motetten älterer Art, geistlichen und weltlichen Liedern, Concerten, Instrumentalstücken. Hammerschmidt, der mit Rist und anderen Dichtern in Verbindung stand, behandelte die Kirchenmelodien im concertirenden Style. Einige seiner Lieder leben noch fort. Zu erwähnen sind seine „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" 1645 und 1658 erschienen. Er hat einen anmuthigen melodischen Tonsatz, verwendet auch häufig Instrumente. Ein Zeitgenosse H. Schütz's, erscheint er durch diesen beeinflusst.

Rosenmüller. Johann Rosenmüller, geb. ca. 1619 in Sachsen, studirte an der Leipziger Universität und war zugleich Stellvertreter des Cantors der Thomasschule. 1655 wegen eines Verbrechens verhaftet, entfloh er nach Hamburg, dann nach Italien. Nach einem längeren Aufenthalt in Venedig wurde er nach Braunschweig berufen, wo er 1684 starb. In Italien soll Joh. Phil. Krieger sein Schüler gewesen sein. Als Componist hielt er sich völlig an die neue Richtung. Aus seinen zahlreichen geistlichen und weltlichen Werken sind hervorzuheben: „Kernsprüche, mehrentheils aus der h. Schrift" 1648 und 1653, concertmäßig und mit Instrumenten behandelt, andere mehrst. Gesänge und Instrumentalstücke. Auch von Rosenmüller haben sich Kirchenmelodien im Gebrauch erhalten.

Scheidemann. Heinrich Scheidemann (1600—1694), vorzugsweise Organist, wirkte in Hamburg; er setzte auch Melodien zu Rist's Dichtungen.

Neumark. Georg Neumark (1621—1681), aus Mühlhausen in Thüringen, war Bibliothekar in Weimar und Mitglied des dortigen „Palmenordens". Von seinen Kirchenliedern hat „Wer nur den lieben Gott lässt walten" seinen Namen fortgepflanzt.

Briegel. Wolfg. Carl Briegel, geb. 1626, Organist in Stettin, dann in Gotha, schrieb viele geistliche und weltliche Gesänge in den neueren Formen nebst Instrumentalstücken.

Ahle. Joh. Rudolf Ahle (1625—1673) in Mühlhausen war als Melodieerfinder fruchtbar, im Tonsatz einfach. Einige seiner Melodien sind noch jetzt üblich. Auch er gehörte dem Kreise Joh. Rist's an. Außerdem ist er Verfasser einer Gesangschule, welche 1648 und in dritter Auflage noch 1704 erschien. — Sein Sohn Joh. Georg Ahle (1650—1706) war gleichfalls Organist in Mühlhausen und als solcher der unmittelbare Vorgänger Seb. Bach's. Auch von ihm rühren geistliche Lieder her, welche nebst anderen Werken veröffentlicht wurden.

Alle die vorstehend angeführten Tonsetzer, obwohl vielseitig, haben ihren Schwerpunkt auf dem geistlich-protestantischen Gebiete.

Auch sonst sind die Erscheinungen auf diesem Felde nicht dünn gesäet. Aus der Masse derselben greifen wir nur einige heraus: die

Andere Tonsetzer.

Kirchengesänge zu 4—5 St. von Melch. Vulpius 1604 und 1609; deutsche und lateinische geistliche Lieder zu vier St. nach Art der welschen Canzonen von Adam Gumpeltzhaimer 1619; Hausmusik geistl. Gesänge von Stade 1623 und 1630; 123 Melodien mit Bass von Georg Josepho 1657; Passions-Lieder von Martin Colerus 1664; Paul Gerhard's geistl. Andachten, 120 Lieder sechsst. von Ebeling 1666; Arien fünfst. mit Ritornellen von Adam Krieger 1667; Gesangbuch mit 1000 Liedern von Quirsfeld 1679; Choralgesangbuch auf Clavier oder Orgel von Daniel Speer 1692 u. s. w. Neben den im 17. Jahrh. neu hinzugekommenen Liedern und Tonsätzen wurden auch jene des 16. Jahrh. durch wiederholte Ausgaben lebendig erhalten, wie die Choralliede von Gesius, Calvisius, Hassler, Eccard, Stobäus, das Gesangbuch der böhmischen Brüder.

Gesangbücher.

Zahlreiche evangelische Gesangbücher sind für den Gebrauch in einzelnen Ländern oder Gemeinden bestimmt, wie das Gesangbuch für Brandenburg von Joh. Crüger, das sehr verbreitete Würtemberg'sche Gesangbuch, das preußische Kirchen-Gesangbuch mit Melodien von Eccard und Stobäus, das Nürnberg'sche mit solchen von Schop, Crüger, Herbst, Krieger u. A., das Leipziger von Vopelius, endlich das Hannover'sche, Dresdener, Lüneburger, Meininger Gesangbuch.

Diese Gesangbücher enthalten wechselweise: Liedertexte ohne Melodien, einstimmige Lieder, mehrstimmige Bearbeitungen, endlich für das Clavier gesetzte Lieder.

Titeln.

Die Liedersammlungen des 17. und 18. Jahrh., die geistlichen wie die weltlichen, erschienen unter allerhand Titeln, welche für die kirchliche Richtung und den Geschmack der Zeit so bezeichnend sind, dass ihnen hier ein kleiner Raum vergönnt sein möge. Da finden sich z. B.: Ein Freudenspiegel des ewigen Lebens, himmlische Lieder, das Seelenparadies, göttliche Liebesflammen, wohlriechende Lebensfrüchte, ein musikalisches Rosen- und ein Würzgärtlein, die heilige Seelenlust der in ihren Jesus verliebten Psyche, das jauchzende Libanon, der andächtige Student, schöne Kleider für einen betrübten Geist, süße Mandelkernen, geistliche Lieder für das Zuchthaus u. dgl. m.

Ein sonderbarer Brauch war es, dass die Tonsetzer es zuließen, von ihren Freunden in beigedruckten Vorreden und Gedichten gerühmt und besungen zu werden, und gleich ihren italienischen Kunstgenossen fehlt es auch ihnen nicht an prunkenden Beinamen, wie Amphion oder Orpheus der Musik. In ihrer bescheidenen Lebenslage war ihnen freilich nicht viel damit gedient.

So folgen sich die evangelischen Liedersammlungen in schier endlosem Zuge von Martin Luther's Wittenberger „Evang. Gesangbüchlein“ 1524 bis zu dem umfangreichsten Choralbuch von König 1738, und darüber hinaus bis zu der neuesten Zeit.

Kirchenconcert.

Von größeren Formen, welche vom Kirchenliede unabhängig sind, hat das Kirchenconcert nach italienischem Muster in Deutschland die tiefsten Wurzeln gefasst. Nach dem Vorgange Viadana's wenden sich viele deutsche Tonsetzer, wie Prätorius, Schein, Schop, Hammerschmidt u. A., endlich H. Schütz dieser Gattung zu, welche die große Kirchencantate des 18. Jahrh. vorbereitet.

Passion.

Die deutsche Passion, welche Mitte des 16. Jahrh. auftaucht, ist im 17. Jahrh. zahlreicher vertreten, doch ist die dramatische Form

in ihnen nur angedeutet. In alterthümlicher Weise findet sich hier noch der Choralton des Evangelisten, die mehrstimmige Behandlung der Personen oder die motettenartige Gestaltung des Ganzen. Auch die Gemeinde betheiligt sich durch Kirchenlieder. Die Mehrzahl der Passionen ist auf Texte der Evangelisten Mathäus und Johannes gesetzt Allmälig vollzieht sich die Wandlung zur dramatischen Passion durch Einführung des Recitativs, der Arie und der Instrumentalbegleitung. Anschließend an die Passionen von Joachim a Burgk 1568, Stephani 1570, Selnecker 1587, Gesius 1588, Machold 1593 sind aus dem 17. Jahrh. zu nennen: Melch. Vulpius 1613, Thomas Mancinus 1610, Harnisch 1621, Demantius 1631, Christ. Schultz 1653 u. s. w. In den Passionen von H. Schütz treten die recitativischen Gesänge und die dramatischen Volkschöre aus dem alterthümlichen Styl heraus. Vorgeschrittener ist eine Passion von Johann Sebastiani (preuß. Kapellmeister), welche 1672 in Königsberg erschienen ist. In dieser wird für die Einzelgesänge der neue recitirende Styl angewendet, die Instrumente gesellen sich zur Begleitung der Chöre und auch in selbständigen Sätzen hinzu, das Kirchenlied ist an geeigneten Stellen eingeflochten. Damit sind die Elemente zur ausgebildeten Passion, wie sie in Seb. Bach's Werken zur Erscheinung kommt, schon vorbereitet.

Oratorium.

Während das Oratorium in Italien seinen Höhepunkt in Carissimi nicht überschreitet und dann in den Opernstyl übergeht, betritt das sich entwickelnde deutsche Oratorium seinen eigenen Weg, welcher durch die dramatisirende Kirchenmusik und die biblische Historie führt. Hat auch Deutschland im 17. Jahrh. kein eigentliches Oratorium im Sinne Händel's aufzuweisen, so besitzt es doch bedeutende Vorläufer desselben, zunächst in den dramatischen Kirchenwerken von Heinrich Schütz.

Bibliotheken.

Von deutschen *Bibliotheken* besitzen aus dem vorstehend betrachteten Gebiete u. A.:

Berlin, k. Bibl.: Psalter von Corn. Becker, Melch. Franck, Rosenmüller, Neander, Vulpius etc.

Breslau, Stadtb.: Franck, Schein, Albert (1. Theil der Arien), Hammerschmidt, Ahle, Altenburg, Vulpius, Josepho, Passionen von Joach. a Burgk, Demantius etc.

Königsberg, Univ.-Bibl.: Hier. u. Jakob Prätorius und Scheidemann (Gesangbuch 1604), Schein (Cantional 1627), Briegel, Rosenmüller, Passionen von Mancinus 1610, von Sebastiani 1672 etc.

Hamburg, Stadtb.: Schein, Crüger, Demantius, Colerus, Scheidemann, Hammerschmidt, Hannover'sches Gesangbuch 1652 etc.

Leipzig, Stadtb.: Gesangbuch der böhm. Brüder, Schein, Schop, Hammerschmidt etc.

Freiberg in Sachsen, Gymn.-Bibl.: Passion u. anderes von Demantius etc.

Wien, Hofbibl.: Bodenschatz (Flor. Port. 1618), Schein (Israels Brünnlein), Albert (Poet.-musik. Lustwäldlein), Hammerschmidt (Gespräche über die Evangelia), J. A. Herbst (das Gebet Josaphat's für Chor u. Instr., Handschr.).

Wien, Arch. d. G. d. M.: Bodenschatz (Flor. Port., Albert (Lustwäldlein, Arien u. A.), Prätorius (Musae Sioniae 4. Theil u. A.), Crüger, Briegel, Hammerschmidt, Rosenmüller.

Wien, Fürst Schwarzenberg: Prätorius (Musae Sioniae).

München, k. Bibl.: Albert, Rosenmüller etc.

Stuttgart, k. Bibl.: Schop, Speer.

Wolfenbüttel, herz. Bibl.: Prätorius (Musae Sioniae, 9 Theile), Passion von Mancinus, Würtemberg. Gesangbuch 1661 etc.

Liegnitz, Bibl. der k. Ritterakademie: Walliser (Chöre zu Andromeda), Franck, Demantius, Ahle etc.

Darmstadt, großh. Bibl.: Bodenschatz, Dresdener Gesangbuch 1656.

Wernigerode, gräfl. Bibl.: Crüger, Franck, Ebeling etc., Leipziger Gesangbuch 1682, Meiningen'sches Gesangbuch 1693.

Augsburg, Stadtb.: Nürnberg'sches Gesangbuch 1676.

Außerdem die Bibliotheken zu Göttingen, Kassel, Lüneburg, Lübeck, Dresden, Gotha, Zwickau u. s. w.

(Der Besitz, den die angeführten Bibliotheken aus dem 16. Jahrh. aufzuweisen haben, ist hier unberücksichtigt geblieben.)

Neue Ausgaben.

Von *Neuen Ausgaben* sind anzuführen:

Winterfeld, der evangelische Kirchengesang 1843—1847, darin u. A.: Bodenschatz, Melch. Franck, Crüger, Apelles von Löwenstern, Ebeling, Prätorius, Schein, Albert, Schop, Hammerschmidt, Rosenmüller, Herbst, Scheidemann, Neumark, Briegel, Ahle, Neander.

Erk und Filitz, Vierst. Choralsätze des 16. u. 17. Jahrh. 1845: Bodenschatz, Franck, Crüger, Prätorius, Schein, Scheidemann u. viele Andere.

Tucher, Schatz des evang. Kirchengesangs 1848: Vieles von Schein, Prätorius u. s. w.

Weeber, kirchl. Chorgesänge 1857 und Sammlung leichter kirchl. Gesänge 1858: Franck, Prätorius, Hammerschmidt u. A.

Bock, Musica sacra 1860 etc.: Walliser, Franck, Vulpius u. A.

Lützel, kirchl. Chorgesänge 1861: Prätorius, Rosenmüller u. A.

Commer, geistl. u. weltl. Lieder 1870: Prätorius, Briegel.

Reissmann, das deutsche Lied 1861: Franck, Crüger, Schein, Albert, Hammerschmidt.

Schneider, das musik. Lied 1863: Hammerschmidt, Neumark, Schein, Albert.

Langbecker, Joh. Crüger's Choralmelodien 1835.

Langbecker, Leben und Lieder von Paul Gerhardt 1841: Crüger, Ebeling.

Schöberlein und Riegel, Musica sacra 1869: Passion von Mancinus u. vieles Andere.

Kade, die älteren Passionen 1893: Bruchstücke aus mehreren Passionen des 16. u. 17. Jahrh.

Teschner, Geistl. Musik 1870 u. noch andere Sammlungen und Werke.

Zahn, die Melodien des deutschen evang. Kirchenliedes, 6 Bände, 1889—1893: Enthält 8806 Melodien und Tonsätze.

Schütz.

Mit Heinrich Schütz erscheint der größte deutsche Tonsetzer des 17. Jahrhunderts. Eine imponirende Persönlichkeit von kühnem Wollen und kräftigem Vollbringen tritt uns in ihm entgegen. Es war ihm gegeben den neuen Musikstyl Italiens und dessen Ausdrucksformen in sich aufzunehmen und im deutschen Geiste zu vertiefen, Großes zu schaffen, Größeres vorzubereiten.

Lebensgeschichte.

Heinrich Schütz wurde am 8. Oktober 1585 zu Köstritz in Thüringen geboren. Sein Vater war Gasthofbesitzer daselbst, dann in Weißenfels. Dort lernte der kunstsinnige Landgraf Moriz von Hessen-Kassel den damals 13jährigen Knaben kennen und erbot sich für seine fernere Ausbildung zu sorgen. So kam Heinrich 1599 nach Kassel in ein adeliges Collegium, wo er in den wissenschaftlichen Fächern Unterricht erhielt und sich nur nebenbei mit Musik beschäftigte. 1607 bezog er die Universität Marburg, um sich der Rechtswissenschaft zu widmen. Zwei Jahre darauf erfolgt die Wendung in seiner Lebensrichtung, indem ihn der Landgraf 1609 zu seiner musikalischen Ausbildung nach Italien sandte. In Venedig unter der Leitung Giovanni Gabrieli's studirte er die Kunst des Tonsatzes und aus dem begabten Schüler wurde bald ein Meister. Schon 1611 gab er in Venedig sein erstes Werk, ein Buch fünfstimmiger Madrigale heraus. Nach dem Hinscheiden Gabrieli's, 1612 oder 1613, kehrte Schütz nach Deutschland zurück. Nur wenige Jahre weilte er dann an dem Hofe in Kassel, als er eine Berufung von dem Kurfürsten Johann Georg von Sachsen nach Dresden erhielt. Die kurfürstliche Kapelle, welche schon im 16. Jahrh. in Joh. Walther, dann in le Maistre und Scandellus bedeutende Meister besaß, hatte eine hohe Stufe erreicht, von der sie aber später herabsank. Schütz reorganisirte dieselbe, richtete Alles nach italienischem Muster ein, leitete die Kirchen- und Kammermusik, und bald erhob sich die Kapelle zu einer der besten Deutschlands. Von 1615 an stand er durch 55 Jahre als Kapellmeister an ihrer Spitze. Doch erfuhr sein Wirken durch mehrjährige Abwesenheit und wiederholte Reisen Unterbrechungen. Während dieser langen Lebensepoche schuf er unermüdlich in seiner Kunst. Eine Reihe von Meisterwerken entstand. Eröffnet werden dieselben durch die Psalmen Davids 1619, die Auferstehung 1623, Cantiones sacrae 1625 und Anderes. Auch schrieb er viele Gelegenheits-Compositionen, namentlich für Hoffeste. Unter diesen spielt die Oper Dafne, 1627 in Torgau aufgeführt, als die erste in deutscher Sprache, eine geschichtliche Rolle. Im nächsten Jahre besuchte Schütz noch einmal Italien, um seine Erfahrungen zu bereichern. Als die Frucht dieser Reise erschien 1629 das erste Buch seiner Symphoniae sacrae (unter dem Namen Henricus Sagittarius). Als die Dresdener Kapelle, deren Blüthe unter Schütz in die Jahre 1621 bis 1631 fällt, in Folge des Krieges vernachlässigt wurde, begab er sich 1633 nach Kopenhagen, wo er bis 1635 wirkte; gleichzeitig mit ihm weilte auch sein Neffe und Schüler H. Albert in dieser Stadt. Noch zweimal kehrte Schütz dahin zurück, 1637 für ein Jahr und ein letztesmal 1642 in der Stellung eines k. Kapellmeisters, und blieb bis 1645. Auch während seiner Abwesenheit behielt Schütz den Titel eines Kapellmeisters „vom Hause aus" der Dresdener Kapelle. Diese erhob sich nicht mehr zu der früheren Höhe, die Zahl der Mitglieder war von 36 auf zehn gesunken, auch kamen italienische Musiker immer mehr in Aufnahme. Schütz hatte zu dieser Zeit bereits den Gipfel seines Ruhmes erreicht; er galt als der erste deutsche Tonsetzer.

als hervorragender Lehrer, als die musikalische Autorität Deutschlands. Seinen Höhepunkt als Tonsetzer bezeichnet das Erscheinen des dritten Theiles der Symphoniae sacrae 1650. Über sein häusliches Leben dagegen waren tiefe Schatten gebreitet. Schütz verheirathete sich 1619, ward jedoch schon nach sechs Jahren Witwer, bald darauf verlor er seine Eltern, und als auch sein Bruder und seine beiden Töchter gestorben, verbrachte er vereinsamt sein noch langes Leben. Mit dem Tode Joh. Georg's kamen für die Hofmusik in Dresden wieder bessere Zeiten. Die Italiener Bontempi, Albrici und Perandi wurden berufen und wirkten neben Schütz, der überdies noch die Stelle eines Kapellmeisters in Wolfenbüttel „vom Hause aus" zu versehen hatte. Allmälig zog sich Schütz von seiner Thätigkeit für die Kapelle zurück. Oft und gerne weilte er in Weißenfels, wo sein Familienhaus stand. Von seinen rheumatischen Schmerzen suchte er 1663 Heilung in Teplitz. Noch immer schuf er rüstig fort, obwohl von körperlichen Leiden stark heimgesucht. Er starb am 6. November 1672, 87 Jahre alt in Weißenfels. Dort ist er in der Frauenkirche begraben. Nur eine Urenkelin stand an seiner Gruft.

Persönlichkeit.

Die Persönlichkeit Heinrich Schütz's ist hoher Verehrung würdig. Dem Guten und Edeln in der Kunst wie im Leben war sein unermüdliches Streben geweiht, er war ein Vater seiner Familie, seiner ihm anvertrauten Kapelle, seinen Schülern und der deutschen Musikwelt. Alles, was ihn bewegt, wird in ihm zu Musik. Von den Schicksalsschlägen, die auf ihn eindringen, flüchtet er sich in seine Kunst und findet Trost und Erhebung im Schaffen. Wie jede Festlichkeit bei Hofe oder in seiner Familie, so ist auch jeder Trauerfall durch irgend ein musikalisches Werk bezeichnet. Dass Schütz, trotz seiner rastlosen Thätigkeit, sich in beschränkten äußeren Verhältnissen befand, ist sicher anzunehmen. Seine Lehrthätigkeit muss eine ausgebreitete gewesen sein, wenn auch nicht alle Schüler namhaft gemacht werden können. Als solche sind bekannt: Christoph Bernhard, sein Lieblingsschüler, Adam Krieger, sein Neffe Heinrich Albert, der Organist Weckmann. Für Freundschaft sehr empfänglich, besaß er auch treue Freunde. Eine besondere Anhänglichkeit hegte er für die Herzogin Sofia von Braunschweig-Wolfenbüttel, mit der er in lebhaftem Briefwechsel stand. Freundschaftliche und persönliche Beziehungen zu seinen Kunstgenossen Prätorius, Schein, Scheidt, Strungk, zu den Dichtern Martin Opitz, Ziegler, Stockmann, Dedekind sind ebenfalls nachzuweisen.

Schüler und Freunde.

Werke.

Der Umfang der Schaffensthätigkeit dieses Meisters lässt sich im Wesentlichen überschauen, wenn auch Manches, vielleicht Vieles verloren gegangen. Sein erstes Werk, 1611 in Venedig erschienen, ist ein Buch italienischer Madrigale. Zunächst folgten in Druck die Psalmen Davids (nebst Motetten und Concerten), Dresden 1619. Die weiteren gedruckten Werke von Schütz, welche zu seinen Lebzeiten erschienen, sind: Ein Gelegenheitsstück für die Huldigungsfeier in Breslau 1621, die Auferstehung 1623, Cantiones sacrae 1625, Psalmen auf die Dichtungen

Becker's 1628, Symphoniae sacrae. 1. Theil 1629, Motette „Das ist gewisslich wahr" 1630. kleine geistliche Concerte, 1. Theil 1636 und 2. Theil 1639. Symph. sacrae. 2. Theil 1647. Geistl. Chormusik (29 Motetten) 1648. Symph. sacrae. 3. Theil 1650. 12 geistl. Gesänge (herausg. von Kittel) 1657. Weihnachtshistorie 1664 und noch manches Andere. Viele in diesen Werken enthaltene Stücke sind zu verschiedenen Zeiten einzeln entstanden. In Handschriften, zum Theil Autographen. haben sich erhalten: Die Sieben Worte 1645, die vier Passionen 1665 u. 1666. ferner zahlreiche Gelegenheitswerke. wie Psalmen und andere Kirchenstücke. die Trauergesänge für den Fürsten Reuss 1636. Elegien für denselben, deutsche Madrigale u. s. w. Verloren gegangen sind: Die Oper Dafne 1627, eine Festmusik „Apollo und die Musen" 1617. verschiedene Hochzeitsmusiken etc.

Charakteristik.

Die überwiegende Masse dieser Werke gehört der Gattung der geistlichen Musik an: eine kirchliche Bestimmung hatten nur wenige. Mit dem Gemeindegesang stehen sie in gar keiner, mit der Choralkunst des 16. Jahrh. nur in loser Beziehung. Schütz ist in seiner Kunst echt protestantisch. aber nicht kirchlich. Der an den Choral gebundenen Setzkunst stellt sich in ihm das freie Schaffen auf Grund der Bibelworte gegenüber. Schütz besaß die alte Kunst und wendet sich in manchen Werken zu ihr zurück; er selbst steht auf dem Boden der neuen, aus Italien stammenden Richtung mit ihrem recitativischen Gesang und concertirend-dramatischen Styl. Doch sind auch die Formen italienisch, der Geist ist deutsch. Ihn charakterisirt besonders die darstellende Tendenz. der kräftige lebendige Ausdruck, die dramatische Färbung und Gestaltung. Diese Züge der geistlichen Musik aufgeprägt zu haben, ist das Werk des großen Tonsetzers. Der meisterhaft gehandhabte Tonsatz glänzt nicht so sehr durch Künstlichkeit, als durch die Gesammtwirkung. Deklamation und Rhythmus schließen sich treffend dem Texte an, das evangelische Wort ist mit Hingebung und tiefem Verständnis erfasst. Hat Schütz auch kein eigentliches Oratorium geschaffen, so erkennen wir doch in seinen szenenartigen Tonsätzen, in seinen biblischen Historien die vorbereitenden Elemente desselben. Das Streben nach äußerer Wirkung, die Lust an Chormassen, verstärkt durch den Glanz der Instrumente, sie sind ihm von den Venetianern überkommen, er überholt sie aber in der bewegten und charakteristischen Behandlung des Chors. Mit seinem Zeitgenossen Carissimi verglichen, ist Schütz im Sologesang weniger biegsam. in den Chören und in der Kraft des Ausdrucks bedeutender. Gleich jenem ist auch er vorzugsweise Vokalmeister: der Instrumente bedient er sich nur zur harmonischen Ausfüllung und Verstärkung der Klangmasse. Selbständige Instrumentalstücke von Schütz sind nicht bekannt.

Hauptwerke.

Das Hauptinteresse wendet sich jenen Werken zu. in welchen Schütz seine Eigenart entfaltet und einen Fortschritt bewirkt hat. Es sind dies die Psalmen Davids, die Auferstehung, die sieben Worte. der dritte Theil der Symphoniae sacrae, die Passionen.

als hervorragender Lehrer, als die musikalische Autorität Deutschlands. Seinen Höhepunkt als Tonsetzer bezeichnet das Erscheinen des dritten Theiles der Symphoniae sacrae 1650. Über sein häusliches Leben dagegen waren tiefe Schatten gebreitet. Schütz verheirathete sich 1619, ward jedoch schon nach sechs Jahren Witwer, bald darauf verlor er seine Eltern, und als auch sein Bruder und seine beiden Töchter gestorben, verbrachte er vereinsamt sein noch langes Leben. Mit dem Tode Joh. Georg's kamen für die Hofmusik in Dresden wieder bessere Zeiten. Die Italiener Bontempi, Albrici und Perandi wurden berufen und wirkten neben Schütz, der überdies noch die Stelle eines Kapellmeisters in Wolfenbüttel „vom Hause aus" zu versehen hatte. Allmälig zog sich Schütz von seiner Thätigkeit für die Kapelle zurück. Oft und gerne weilte er in Weißenfels, wo sein Familienhaus stand. Von seinen rheumatischen Schmerzen suchte er 1663 Heilung in Teplitz. Noch immer schuf er rüstig fort, obwohl von körperlichen Leiden stark heimgesucht. Er starb am 6. November 1672, 87 Jahre alt in Weißenfels. Dort ist er in der Frauenkirche begraben. Nur eine Urenkelin stand an seiner Gruft.

Persönlichkeit.

Die Persönlichkeit Heinrich Schütz's ist hoher Verehrung würdig. Dem Guten und Edeln in der Kunst wie im Leben war sein unermüdliches Streben geweiht, er war ein Vater seiner Familie, seiner ihm anvertrauten Kapelle, seinen Schülern und der deutschen Musikwelt. Alles, was ihn bewegt, wird in ihm zu Musik. Von den Schicksalsschlägen, die auf ihn eindringen, flüchtet er sich in seine Kunst und findet Trost und Erhebung im Schaffen. Wie jede Festlichkeit bei Hofe oder in seiner Familie, so ist auch jeder Trauerfall durch irgend ein musikalisches Werk bezeichnet. Dass Schütz, trotz seiner rastlosen Thätigkeit, sich in beschränkten äußeren Verhältnissen befand, ist sicher anzunehmen. Seine Lehrthätigkeit muss eine ausgebreitete gewesen sein, wenn auch nicht alle Schüler namhaft gemacht werden können. Als solche sind bekannt: Christoph Bernhard, sein Lieblingsschüler, Adam Krieger, sein Neffe Heinrich Albert, der Organist Weckmann. Für Freundschaft sehr empfänglich, besaß er auch treue Freunde. Eine besondere Anhänglichkeit hegte er für die Herzogin Sofia von Braunschweig-Wolfenbüttel, mit der er in lebhaftem Briefwechsel stand. Freundschaftliche und persönliche Beziehungen zu seinen Kunstgenossen Prätorius, Schein, Scheidt, Strungk, zu den Dichtern Martin Opitz, Ziegler, Stockmann, Dedekind sind ebenfalls nachzuweisen.

Schüler und Freunde.

Werke.

Der Umfang der Schaffensthätigkeit dieses Meisters lässt sich im Wesentlichen überschauen, wenn auch Manches, vielleicht Vieles verloren gegangen. Sein erstes Werk, 1611 in Venedig erschienen, ist ein Buch italienischer Madrigale. Zunächst folgten in Druck die Psalmen Davids (nebst Motetten und Concerten), Dresden 1619. Die weiteren gedruckten Werke von Schütz, welche zu seinen Lebzeiten erschienen, sind: Ein Gelegenheitsstück für die Huldigungsfeier in Breslau 1621, die Auferstehung 1623, Cantiones sacrae 1625, Psalmen auf die Dichtungen

Becker's 1628, Symphoniae sacrae. 1. Theil 1629, Motette „Das ist gewisslich wahr" 1630, kleine geistliche Concerte, 1. Theil 1636 und 2. Theil 1639, Symph. sacrae, 2. Theil 1647, Geistl. Chormusik (29 Motetten) 1648, Symph. sacrae, 3. Theil 1650, 12 geistl. Gesänge (herausg. von Kittel) 1657, Weihnachtshistorie 1664 und noch manches Andere. Viele in diesen Werken enthaltene Stücke sind zu verschiedenen Zeiten einzeln entstanden. In Handschriften, zum Theil Autographen, haben sich erhalten: Die Sieben Worte 1645, die vier Passionen 1665 u. 1666, ferner zahlreiche Gelegenheitswerke, wie Psalmen und andere Kirchenstücke, die Trauergesänge für den Fürsten Reuss 1636, Elegien für denselben, deutsche Madrigale u. s. w. Verloren gegangen sind: Die Oper Dafne 1627, eine Festmusik „Apollo und die Musen" 1617, verschiedene Hochzeitsmusiken etc.

Charakteristik.

Die überwiegende Masse dieser Werke gehört der Gattung der geistlichen Musik an: eine kirchliche Bestimmung hatten nur wenige. Mit dem Gemeindegesang stehen sie in gar keiner, mit der Choralkunst des 16. Jahrh. nur in loser Beziehung. Schütz ist in seiner Kunst echt protestantisch, aber nicht kirchlich. Der an den Choral gebundenen Setzkunst stellt sich in ihm das freie Schaffen auf Grund der Bibelworte gegenüber. Schütz besaß die alte Kunst und wendet sich in manchen Werken zu ihr zurück; er selbst steht auf dem Boden der neuen, aus Italien stammenden Richtung mit ihrem recitativischen Gesang und concertirend-dramatischen Styl. Doch sind auch die Formen italienisch, der Geist ist deutsch. Ihn charakterisirt besonders die darstellende Tendenz, der kräftige lebendige Ausdruck, die dramatische Färbung und Gestaltung. Diese Züge der geistlichen Musik aufgeprägt zu haben, ist das Werk des großen Tonsetzers. Der meisterhaft gehandhabte Tonsatz glänzt nicht so sehr durch Künstlichkeit, als durch die Gesammtwirkung. Deklamation und Rhythmus schließen sich treffend dem Texte an, das evangelische Wort ist mit Hingebung und tiefem Verständnis erfasst. Hat Schütz auch kein eigentliches Oratorium geschaffen, so erkennen wir doch in seinen szenenartigen Tonsätzen, in seinen biblischen Historien die vorbereitenden Elemente desselben. Das Streben nach äußerer Wirkung, die Lust an Chormassen, verstärkt durch den Glanz der Instrumente, sie sind ihm von den Venetianern überkommen, er überholt sie aber in der bewegten und charakteristischen Behandlung des Chors. Mit seinem Zeitgenossen Carissimi verglichen, ist Schütz im Sologesang weniger biegsam, in den Chören und in der Kraft des Ausdrucks bedeutender. Gleich jenem ist auch er vorzugsweise Vokalmeister: der Instrumente bedient er sich nur zur harmonischen Ausfüllung und Verstärkung der Klangmasse. Selbständige Instrumentalstücke von Schütz sind nicht bekannt.

Hauptwerke.

Das Hauptinteresse wendet sich jenen Werken zu, in welchen Schütz seine Eigenart entfaltet und einen Fortschritt bewirkt hat. Es sind dies die Psalmen Davids, die Auferstehung, die sieben Worte, der dritte Theil der Symphoniae sacrae, die Passionen.

gelehrten, der Jünger, falschen Zeugen, Kriegsknechte, meist vierstimmig, sind polyphon imitatorisch gehalten. Eine Begleitung durch Instrumente oder die Orgel ist ausgeschlossen. Alles dies ist alterthümlich, doch gibt es auch Neuartiges: Die in den kirchlichen Collectenton eingeflochtenen melodischen Stellen, dramatisch bewegte Ensembles, namentlich die kurzen, leidenschaftlichen Volkschöre (Turbae). Introitus mit der üblichen Text-Formel „Das Leiden unseres Herrn, wie es uns von dem Evangelisten ... beschrieben wird" und Schlusschor in der Art des Kirchenlieds rahmen die einzelnen Passionen ein. Jede derselben hat eine Stammtonart, in welcher sich alle Sätze bewegen. Die bedeutenderen der vier Passionen sind die nach Mathäus und Johannes. In der ersteren sind die sieben Takte der Jünger „Herr, bin ich's?", dann der kurze Satz „Weissage uns" (des „ganzen Haufens") dramatisch treffend; originell im Rhythmus ist das „Halt, lasst sehen" der Juden, wirkungsvoll der Schlusschor. In der Johannes-Passion ragen hervor: die vierstimmigen Chorsätze der Kriegsknechte, das „Kreuzige ihn" (des „ganzen Haufens") mit der vorgeschriebenen Steigerung des Tempos, das starre „Wir haben ein Gesetz" der Juden, das fugirte „Weg mit ihm". Schwächer erscheint die Passion nach Lucas, einförmiger und schwungloser; der Satz der Jünger, „Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen", ist jedoch charakteristisch. Die Markus-Passion, weniger feierlich, ja anmuthig bewegt, unterscheidet sich in der That von dem Styl ihrer Gefährtinnen.

Andere Werke.

Außer den hier näher betrachteten Werken findet sich auch in den minder berühmten noch des Interessanten und Schönen genug. Die italienischen Madrigale sind merkwürdig durch ihre harmonische Kühnheit, aber auch durch ausdrucksvolle Züge. In den vierstimmigen Psalmen auf Becker's Dichtungen ist Schütz auch als Melodieerfinder vielseitig und anziehend. Meisterhaft sind die Motetten der „geistlichen Chormusik". Als einer seltenen Erscheinung sind noch der deutschen Madrigale zu gedenken, deren Schütz einige geschrieben: sie sind mit Generalbass und Instrumenten versehen.

In allen diesen Werken tritt uns der kräftige, entschiedene Geist ihres Urhebers entgegen. Ein Zug herber Größe geht durch seine Musik. Nach unserer modernen Empfindung wird uns gar Manches in Schütz befremden, Manches uns ungelenk erscheinen, nicht selten werden harmonische Härten unser Ohr verletzen. Das Wesen dieser Kunst muss in ihrer Besonderheit und aus ihrer Zeit erfasst werden.

Verbreitung.

Welchen Grad der Verbreitung die Werke des Meisters zu seinen Lebzeiten erreicht, lässt sich nicht mehr bestimmen, sicher ist, dass dieselben nach seinem Hinscheiden in Vergessenheit versanken. Kann man auch Händel und Bach als die Erben seiner Errungenschaften betrachten, eine direkte Einwirkung lässt sich nicht nachweisen. Erst die neueste Zeit, etwa von Mitte dieses Jahrhunderts, hat ihn wiedererweckt — durch zeitweilige Aufführungen, mehr noch durch Neuherausgabe seiner Werke.

Bibliotheken.

Originaldrucke von Heinrich Schütz's vorstehend angeführten Werken besitzen noch mehrere Bibliotheken:

Die Madrigale 1611 sind in der Landesbibl. in Kassel.

Psalmen Davids 1619 in den oftgenannten Bibliotheken zu Berlin, Breslau, Kassel, Wien (Arch. d. G. d. M.), Brüssel u. s. w.

Die Huldigungsmusik für Breslau 1621 in Breslau und Kassel.

Die Auferstehung 1623 in Berlin und Grimma.

Cantiones sacrae 1625 in Berlin, Breslau, Wolfenbüttel.

Psalmen Davids nach Becker 1628 in Berlin, Leipzig, Hamburg, Wolfenbüttel, Königsberg u. s. w.

Dieselben in späteren Ausgaben in Berlin, Leipzig, Gotha, Königsberg, Brüssel u. s. w.

Symphoniae sacrae 1629 in Berlin, Breslau, Wolfenbüttel.

Motette „Das ist gewisslich wahr" in Breslau, Königsberg.

Kleine geistl. Concerte 1636 und 1639 in Berlin, Wien (Arch. d. G. d. M.), Kassel, Wolfenbüttel, Breslau, München u. s. w.

Symphoniae sacrae, 2. Theil, 1647 in Berlin, Breslau, Grimma, Kassel, London (Br. Mus.) u. s. w.

Geistliche Chormusik 1648, Berlin, Dresden, Kassel u. s. w.

Symphoniae sacrae, 3. Theil, 1650 in Berlin, Breslau, Wien (Hofbibl. und G. d. M.), München, Leipzig.

Zwölf geistl. Gesänge 1657 in Berlin, Wolfenbüttel.

Weihnachtshistorie 1664 in Berlin.

(Außerdem noch manche andere Werke in verschiedenen Bibliotheken.)

Handschriften einzelner Stücke sind zahlreich erhalten in Berlin, Kassel, Königsberg, die sieben Worte in Kassel, die Passionen in Wolfenbüttel, Leipzig.

Neuere Ausgaben.

Von *Neueren Veröffentlichungen* und *Ausgaben* Schütz'scher Werke ist nun Vieles vorhanden:

Einzelne Stücke sind enthalten in: Winterfeld's Joh. Gabrieli, 2. Band, und in dessen Evang. Kirchengesang; in den schon vorher angeführten Sammlungen von Rochlitz, Commer's Musica sacra, C. F. Becker's Kirchengesänge, Tucher, Weeber, Lützel, Musica sacra bei Schlesinger in Berlin, in Reissmann's Musikgeschichte (Sätze aus den Passionen).

Die vier Passionen zusammengestellt, mit Orgelbegl., von Carl Riedel, Leipzig 1870.

Mathäus-Passion u. Johannes-Passion, Leipzig, Br. & H.

Passion in Novello's Edition, London.

Alle diese Veröffentlichungen sind überholt durch die große Ausgabe der Sämmtlichen Werke von Heinrich Schütz, von Spitta herausgegeben, welche von 1885 angefangen in 16 Bänden bei Breitk. & Härtel in Leipzig erschienen ist.

Band 1 enthält: Die biblischen Historien (Auferstehung, die vier Passionen, die sieben Worte, die Geburt Christi, die Johannes-Passion in älterer Gestalt).

Band 2 u. 3: Mehrchörige Psalmen mit Instrumenten (die Psalmen Davids von 1619) nebst Concerten und Motetten.

Band 4: Cantiones sacrae. — Band 5: Symphoniae sacrae, 1. Theil. — Band 6: Kleine geistl. Concerte. — Band 7: Symphoniae sacrae, 2. Theil. — Band 8: Geistl. Chormusik. — Band 9: Italienische Madrigale v. J. 1611. — Band 10 u. 11: Symphoniae sacrae, 3. Theil. — Band 12—15: Motetten, Concerte, Madrigale, Arien, Psalmen, Hochzeitsgesänge etc. — Band 16: Psalmen nach Corn. Becker.

Der Briefwechsel von H. Schütz mit der Herzogin Sofia von Braunschweig-Wolfenbüttel in Chrysander's Jahrbüchern, 1. Band, 1863.

Oper in Deutschland.

Dass die Oper von Schütz, die erste auf deutschem Boden und in deutscher Sprache, verloren gegangen, ist vom historischen Standpunkte aus zu bedauern. Diese erste deutsche Oper blieb zunächst ohne Nachfolge; vielmehr ist es die italienische Oper, welche von Mitte des 17. Jahrh. in Deutschland Aufnahme und immer steigende Verbreitung fand. Am Wiener Hofe erscheint sie 1653 unter Ferdinand III.; demselben Jahrhundert gehören an die Componisten Bertali, P. A. Ziani, Draghi, Cesti, Sances u. s. w. In München taucht die Oper 1654 auf; dort sind J. Casp. Kerl, die Bernabei's und Steffani die Componisten der Erstlinge dieser Gattung. Dresden tritt 1662 mit Bontempi's Paride auf den Plan. Berlin kommt am spätesten, nämlich 1695 unter Friedrich I., mit der italienischen Oper nach. Alle diese Erscheinungen werden aber erst in Verbindung mit der Glanzperiode der italienischen Oper in Deutschland, der ersten Hälfte des 18. Jahrh., ihre Darstellung finden.

Auch das deutsche Singspiel regt sich im 17. Jahrhundert. Erhalten ist als eines der ältesten Muster „Seelewig, ein geistliches Waldgedicht", von Harsdörffer mit Musik von Stade, nach italienischem Vorbild. Weiter sind zu erwähnen Singspiele von Dedekind in Dresden, Andreas Gryphius, Joh. Phil. Krieger.

N. Ausg. Stade, Seelewig 1644, in Monatsh. f. Musikg., herausg. v. Eitner 1881.

Endlich erscheint eine stehende deutsche Oper in Hamburg. Die Blüthezeit derselben, mit dem Ende des 17. Jahrh. beginnend, zieht sich in das 18. Jahrh. hinüber.

Instrumentalmusik.

Die deutsche Instrumentalmusik des 17. Jahrh. im Allgemeinen bewegt sich in der beschränkten Bahn der damaligen Kunstübung, erhebt sich aber in der Orgelmusik zu bedeutender Höhe; sie wird im Zusammenhange mit der Entwicklung der Instrumentalmusik von 1600—1750 betrachtet werden.

VI.

Die Franzosen. — Rückblick. — Ballets de Cour. — Oper. — Perrin et Cambert. — Cavalli. — Lully und seine Opern. — Nachfolge. — Die Engländer. — Kirchenmusik. — Oper. — Purcell und seine Werke.

Die Franzosen.

Frankreich betritt erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts in eingreifender Bedeutung den musikalischen Schauplatz.

Rückblick.

Rückblickend auf eine ferne Vergangenheit gewahren wir die Einführung des Kirchengesanges in der Zeit Karl d. Gr., verfolgen die Pflege desselben in den Maîtrisen (Sängerschulen) der Kirchen und Klöster: wir sehen die Troubadours des 12. und 13. Jahrh. sammt den gleichzeitigen Déchanteurs an uns vorüberziehen und mit Adam de la Hale das französische Singspiel erstehen. Die Musikwissenschaft ist in hervorragender Weise durch Jean de Mure (Johann de Muris) vertreten. Es findet sich ferner in Frankreich eine frühzeitige, noch wenig erforschte, mehrstimmige Kunst, welche sich im 15. Jahrh. der stylverwandten niederländischen zugesellt. Niederländische Tonsetzer wirken in Frankreich, insbesondere in der kön. Kapelle, wie Ockenheim, Josquin, neben ihnen die Einheimischen, wie Mouton, später Certon, Sermisy, Jannequin u. A. Zahlreiche ihrer Werke werden durch den ältesten französischen Musikverleger Attaignant veröffentlicht. Als eigenartige Produkte der altfranzösischen Musik lassen sich die Chansons mit ihrem leichteren, heiteren Wesen und die Instrumentaltänze bezeichnen. Erstere wurden als Canzon francese von den Italienern, letztere besonders von den Deutschen nachgeahmt.

Eine große Rolle in dem Musikleben Frankreichs spielte schon seit dem 14. Jahrh. die Zunft der Menetriers; sie beherrschte, durch Privilegien geschützt, die öffentliche Musikausübung in ganz Frankreich. Ihre Einrichtungen, die Regentschaft ihrer „Geigerkönige", die späteren Kämpfe der freien Musiker gegen die Zunft gehören der Geschichte der Instrumentalmusik, mehr noch der Kulturgeschichte an. Für die Aufführung geistlicher Schauspiele, welche auch Gesänge enthielten, bildeten sich im 15. Jahrh. eigene Gesellschaften, wie die Confrérie de la Passion, die Clercs de la Bazoche mit ihren „Moralités".

Auch an weltlichen Festspielen fehlte es nicht. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die Maskeraden und Ballette. Die Ballets de Cour gehörten zu den vornehmsten Unterhaltungen des Hofes von Heinrich III. bis auf Ludwig XIV. Es waren lose zusammenhängende Szenenreihen, in welchen Poesie, Musik mit Tänzen wechselten.

Ballets de Cour.

Ein frühzeitiges und berühmtes Werk dieser Gattung ist das *Ballet comique de la Reine*, welches 1581 zur Vermählung des Herzogs von Joyeuse aufgeführt wurde. Der Plan war von der Erfindung des Italieners Baltazerini (genannt Beaujoyeux), der Text von Chesnay, die Musik von Beaulieu und Salmon. Es kommen darin Deklamation, Gesänge (auch Chöre), Tänze und Instrumentalstücke vor, die Pracht der Ausstattung erscheint aber als der eigentliche Kern des Ganzen. Die dürftige, doch historisch interessante Musik ist weit entfernt dramatisch zu sein. Das Werk wurde 1582 bei Ballard gedruckt und mit vielen Kupfern ausgestattet. — Von den nächstfolgenden Ballets de Cour sind erwähnenswerth: La Délivrance de Renault 1617, in welchem Ludwig XIII. tanzte und ein Chor von 64 Sängern, begleitet von Violen und Lauten hinter der Szene, sich hören ließ, ferner das Ballet de la Merlaison 1635.

Ballet comique de la Reine.

Das Ballet de Cour ist als Vorläufer der französischen Oper zu betrachten. In seiner speziellen Gattung geht es gegen Ende des 17. Jahrh. in das Opera-Ballet über, worauf von Mitte des 18. Jahrh. das **Ballet-Pantomime** folgt.

Italienische Schauspiele.

Dramatische Beziehungen zu Italien beginnen in Frankreich schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., doch sind sie mehr äußerlicher Natur, bedingt durch die Verbindungen zwischen den Herrscherfamilien Frankreichs und Italiens. Bereits 1577 wird eine italienische Schauspieltruppe nach Paris berufen, andere folgen. Mit der venetianischen Commedia dell' arte führten sie sich daselbst ein. Auf die Hofkreise beschränkt, bleiben diese fremdländischen Besuche ohne Einfluss auf die Gesammtheit, welche ihnen auch ihre Sympathien versagt.

Im 17. Jahrh.

Das musikalische Frankreich der ersten Hälfte des 17. Jahrh. bietet wenig Bemerkenswerthes. Einen Tonsetzer von Bedeutung hat es in diesem Zeitraum nicht aufzuweisen. Die Musikkapellen der Könige pflegten neben der niederländisch-französischen Kirchenmusik auch die weltliche Kammermusik: außerhalb derselben herrschte das Zunftwesen mit seiner Tanzmusik. Der Hof vergnügte sich an den prunkvoll-steifen Balletten. Ludwig XIII. (reg. 1610—1643) war musikalisch, auch Tonsetzer: eine vierst. Chanson von ihm ist zuerst in Kircher's Musurgia 1650 mitgetheilt. Er organisirte auch eine Kammermusik-Kapelle, die sogenannten 24 Violons du Roy. 1637 ward ein Schauspielhaus im Palais royal durch Richelieu erbaut und mit dessen Trauerspiel Mirame eröffnet; in der Folge wurden daselbst Ballette gegeben.

Die neue Musikrichtung Italiens warf nur einen schwachen Reflex auf Frankreich. Der Einzelgesang mit Begleitung fand durch Michel Lambert Eingang. Lambert (1610—1694), ein schon zur Zeit

Richelieu's gefeierter Sänger, componirte Arien und mehrst. Gesänge, die von 1666 an bei Ballard erschienen. Eine Oper war in Frankreich noch nicht vorhanden. Dem Streben nach einer nationalen Oper stand sogar die allgemeine Überzeugung entgegen, dass die französische Sprache sich nicht für das gesungene Drama eigne. Überdies fehlte es an Sängern und Sängerinnen für die Bühne.

Die erste Oper in Frankreich 1645.

Da betritt die italienische Oper auf ihrem Zuge durch die Welt den Boden Frankreichs. Es war im Jahre 1645, als der Cardinal Mazarin, um der Königin-Regentin und dem minderjährigen Ludwig XIV. einen Zeitvertreib zu bieten, eine italienische Operntruppe nach Paris kommen ließ. Diese stellte sich im Palais Bourbon mit der Festa teatrale della finta pazza, Text von Strozzi, Musik von Sacrati, vor. Das Stück, schon 1641 in Venedig aufgeführt, war hier offenbar für den französischen Geschmack zugerichtet: es bestand aus Deklamation, Gesang und Tanz, war somit keine eigentliche Oper. Das Hauptinteresse richtete sich auf Ausstattung, Ballet und auf die überraschenden Maschinerien, die von Torelli erdacht waren. Von dem Personal wurde besonders die Sängerin Margherita Bertolazzi bewundert. Trotz der reichen Augenweide fand das fünfaktige ermüdend lange Schauspiel wenig Sympathie. Zwei Jahre später führte eine andere italienische Truppe im Palais royal ein ähnliches Werk Orfeo ed Euridice von Buti mit Musik von Luigi Rossi und Maschinerie von Torelli auf. Unter den Sängern befanden sich auch acht Kastraten. Orfeo wurde mehrmals wiederholt.

Dramen mit Musik.

In dieselbe Zeit fallen auch verschiedene Versuche, dramatische Stücke mit Musik auszustatten. So gab man 1646 im bischöflichen Palast zu Carpentras das Drama Akebar, roi du Mogol mit Chören und Symphonien, 1650 folgte Andromède von Corneille mit Gesängen und Tänzen, deren untergeordnete Musik von Assoucy herrühren soll. Auch hier spielte die Ausstattung die Hauptrolle.

Ballette.

Mehr Raum gewann die Musik in jenen Ballets, deren Schöpfer Benserade ist. In diesen Balletten, in denen gesungen und getanzt wird, vollzieht sich der Übergang zum Opera-Ballet, welches eine zusammenhängende Handlung besitzt. Erwähnenswerth sind: Cassandre 1651, das Erstlingsprodukt dieser Gattung, in welchem auch der junge König tanzte, les Fêtes de Bacchus 1651, le Ballet royal de la Nuit 1653 mit dem damals zwanzigjährigen Lully als Darsteller von fünf Rollen. 1654 kam ein italienisches Opera-Ballet Le Nozze di Teti e di Peleo, Musik von Caproli, zur Aufführung; auch hier befand sich Lully unter den Mitwirkenden. 1657 erscheint dieser mit seinem ersten Ballet l'Amour malade. Im nächsten Jahre folgen Alcidiane mit Musik von Lully und le dépit amoureux, in welchem Stück Molière vor dem Hofe als Schauspieler debutirte. Gleichzeitig taucht in dem Théâtre de la Foire das Chanson-Vaudeville auf, der schwache Vorbote der komischen Oper.

Französische Oper.

Idee und Ausführung einer Oper in französischer Sprache gehören dem Dichter Perrin und dem Tonsetzer Cambert an. Ihr gemeinschaftlicher erster Versuch fällt in das Jahr 1659. Diesem Präludium folgt eine lange Pause und erst 1671 ein größeres Werk.

Perrin.

Pierre Perrin (genannt Abbé Perrin), geb. ca. 1625 in Lyon, seit 1645 in Paris, hat eine abenteuerliche Lebensgeschichte, in welcher die Heirat mit einer reichen alten Witwe eine Episode und der häufige Aufenthalt im Schuldgefängnis eine stehende Rubrik bilden. Verschiedene Titeln und Stellungen bei Hofe trugen zur Verbesserung seiner materiellen Lage nicht viel bei. Ein mittelmäßiger Poet, verstand er es jedoch, für Musik geeignete Verse zu schreiben. Eine Sammlung seiner Dichtungen gab er 1661 unter dem Titel Oeuvre de poésie heraus, worin er sich auch über seine „lyrischen" Verse ausspricht. Seine Airs de Cour, Dialogues, Noels, Airs à boire etc. wurden von vielen Componisten, darunter Lambert und Robert Cambert in Musik gesetzt. Einen heftigen Gegner fand er in Boileau, der ihn in seinen Satiren verhöhnte.

Cambert.

Robert Cambert, Sohn eines Schwertfegers in Paris, geb. ca. 1628, im Orgel- und Clavierspiel Schüler von Chambonnières, war Organist bei St. Honoré und von 1665 an Musikintendant bei Hofe. Als gediegener Tonsetzer angesehen, schrieb er Motetten, auch Trinklieder. Veröffentlicht wurden von ihm Airs à boire à 2 et 3 parties bei Ballard 1665. Das von ihm 1666 für die Comédie „Le Jaloux invisible" geschriebene komische „Trio de Cariselli" wurde außerordentlich beliebt. Schon 1658 hatte Cambert die Musik zu einem Stücke „La Muette ingrate" componirt. Nun verband sich Perrin mit ihm und so wurden beide die Begründer der französischen Oper. Später zog sich Cambert nach England zurück, wo er Intendant der Hofmusik Carl II. wurde, die Oper in diesem Lande eingeführt haben soll, und 1677 starb.

Erste Comédie en musique 1659.

Das erste musikalisch-dramatische Werk dieser beiden Männer, zugleich das erste in französischer Sprache, war das Singspiel *La Pastorale, première comédie française en musique.* Es wurde im April 1659 in dem Landhause des kön. Juweliers Mr. de la Haye in Issy bei Paris aufgeführt. Das vornehme, den kleinen Saal füllende Publikum war durch die Neuheit der Sache lebhaft angeregt und von der Darstellung entzückt.

Das blos 1½ Stunden währende Stück zerfiel in 5 Akte mit 14 Szenen, welche ebensoviele Chansons enthielten. Die Zahl der Personen betrug sieben, darunter drei Schäfer, drei Schäferinnen, ein Satyr. Von Instrumenten waren elf Streichinstrumente und zwei Flöten beschäftigt. Mit Auszeichnung wird die Sängerin Anne Fonteaux genannt. Sehr einfach war die Ausstattung, ein Ballet kam nicht vor. Das Pastorale wurde acht- bis zehnmal in Issy, dann vor dem Hofe in Vincennes aufgeführt. Die Musik ist nicht erhalten. Die schwache Dichtung mit ihren Vers lyriques, wie sie Perrin im Gegensatz zu dem steifen Alexandrinischen Versmaß nennt, ist in seinem Oeuvre de poésie aufgenommen. In diesem Sammelwerk findet sich auch ein Brief, den der Verfasser einige Tage nach der ersten Aufführung an seinen Freund den Erzbischof de la Rovère in Turin schrieb. Dieser interessante Bericht verbreitet sich nicht blos mit großer Selbstgefälligkeit über die Einzelheiten des

Stückes, sondern noch mehr über die Fehler der italienischen Oper, als welche die übermäßige Länge, die ermüdenden Recitative u. s. w. aufgezählt werden.

Bald darauf vereinigten sich Perrin und Cambert zu einem zweiten ähnlichen Werk: Ariane, ou le mariage de Bacchus, welches zwar schon geprobt, aber nicht aufgeführt wurde.

La Toison d'or.

Einzuschalten ist hier ein großes Ausstattungsstück mit Musik La toison d'or (das goldene Fließ), welches 1660 auf dem Schlosse des Marquis de Sourdéac in der Normandie und später in Paris großen Erfolg hatte. Die Musik des von Corneille verfassten Stückes ist unbekannt.

Cavalli's Serse und Ercole 1660, 1662.

Inzwischen war die italienische Oper nicht aufgegeben. Im November 1660 kam Cavalli's Serse unter der Leitung des Componisten mit einer neugeworbenen italienischen Truppe im Saale des Louvre vor dem Hofe zur Aufführung. In den Zwischenakten waren Ballette mit Musik von Lully eingeschaltet, welche die Dauer der Vorstellung bis auf acht Stunden verlängerten. Der Gesammteindruck war kein günstiger. Die werthvolle Musik Cavalli's ist in der Fassung der Pariser Aufführung erhalten. Eine andere italienische Oper, l'Ercole amante folgte 1662. Beide waren zur Nachfeier der Vermählung Ludwig XIV., welche 1660 stattfand, bestimmt. Dass die Musik des Ercole jene Cavalli's war ist wahrscheinlich, jedoch nicht sicher nachzuweisen. Vielleicht blieb Cavalli bis dahin in Frankreich. Einige Anmerkungen in der Partitur von S. Marco könnten diese Vermuthung bestärken.

Die italienische Oper hatte in Frankreich keinen festen Fuß gefasst, sie trat vom Schauplatze ab. Doch hinterließ sie auch Anhänger, und schon von da an beginnt der Streit über die Vorzüge der italienischen und der französischen Oper, welcher sich durch mehr als ein Jahrhundert hindurchzieht, manchmal zu hellen Flammen auflodernd.

Nun ruhten die Opernvorstellungen fast zehn Jahre. Dagegen blühte das Ballet. Als Erfinder solcher Stücke trat nun Molière auf, der sie mit seinen Komödien verband. Von 1664 bis 1670 kam eine Reihe derselben zur Darstellung. Doch die Möglichkeit einer französischen Oper war erwiesen, dieser strebte man nun zu.

Perrin's Privilegium 1669.

Perrin, der Vorkämpfer dieser nationalen Idee, erlangte 1669 ein kön. Privilegium auf zwölf Jahre, mit dem ausschließlichen Rechte in Paris und ganz Frankreich Opern in französischer Sprache aufzuführen. Zwei Jahre darauf brachte Perrin seine Pomone mit Musik von Cambert auf die Bühne. Schwierig gestalteten sich die Vorbereitungen zu diesem Unternehmen. Perrin, der stets von Gläubigern verfolgte, und der unbeholfene Cambert schlossen einen Gesellschaftsvertrag auf Theilung mit dem Marquis de Sourdéac und einem Mr. Champeron. Sourdéac übernahm das Dekorations- und Maschinenwesen, Champeron figurirte als Geschäftsführer. Ersterer war in seinem Fache sehr geschickt, aber sonst ein schlechtes Subjekt, letzterer ein verschuldeter Abenteurer. Es konnte nicht fehlen, dass Dichter und Componist die Übervortheilten waren und dass die Gesellschafter sich bald trennten. Auch die Zusammen-

stellung einer Truppe gelang nur mit Mühe, da es in Frankreich an guten Sängern mangelte; diese wurden aus den Maîtrisen des Südens gewonnen und mussten erst eingeübt werden. Nun wurde ein einfaches, aber geräumiges Theater in fünf Monaten errichtet — das älteste öffentliche Operntheater Frankreichs.

Theater.

Das Theater befand sich in dem Jeu de paume (Ballhaus), Rue des fossés de Nesles, jetzt Rue Mazarine. Der Schauplatz war amphitheatralisch angeordnet, ohne Stehparterre. 1688 wurde der Saal zerstört. Eine Gedenktafel ist an dem auf derselben Stelle befindlichen Hause angebracht.

Pomone 1671.

Dieses Theater wurde am 3. März 1671 mit Pomone eröffnet. Nach dem präludirenden Pastorale v. J. 1659 war dies die erste wirkliche französische Oper. Der Erfolg war ein glänzender. Durch acht Monate wurde das Stück etwa 70mal gegeben und der Zudrang war so groß, dass es oft Unordnungen, ja Kämpfe beim Einlass gab. Trotzdem regnete es Prozesse zwischen dem arg beeinträchtigten Perrin, den nicht bezahlten Mitwirkenden und den betrügerischen Unternehmern.

Beschaffenheit.

Die Oper Pomone theilt sich in fünf Akte, denen ein Prolog mit der üblichen Lobpreisung des Königs vorangeht. Es kommen fünf Frauen- und fünf Männerrollen vor, darunter Pomone, Flore, Vertune, Faun u. s. w., ferner Chöre der Nymphen, Gärtner von 15 Choristen ausgeführt, endlich zahlreiche Statisten, wie Feldarbeiter, Kobolde u. dgl. Auch 13 Instrumentalisten sind beschäftigt. Von den Mitwirkenden wird die Sängerin Mlle. de Castilly hervorgehoben. Die Dekorationen, Verwandlungen und Maschinerien entzückten die Menge, ebenso die von dem Balletmeister Beauchamps erfundenen kunstreichen Tänze; die Stelle von Tänzerinnen nahmen als solche verkleidete Tänzer ein.

Die Partitur der Pomone ist bei Ballard 1671 in Stich erschienen, enthält aber nur den Prolog, den ersten Akt und ein Fragment des zweiten, mit dem sie abbricht. Der Text ist in Perrin's Dichtungen aufgenommen: er ist ohne tieferen Sinn und dramatischen Leben, formlos, aber populär gehalten: es fehlt nicht an derben Späßen und Zweideutigkeiten. Die Musik von Cambert, soweit sie sich nach dem Vorhandenen beurtheilen lässt, verräth den guten Tonsetzer, ist aber ziemlich steif. Die sämmtlichen Musikstücke sind kurz; sie bestehen aus zwei Ouverturen, Recitative, Arien, Duette, Trios, Chöre und Symphonien. Das Recitativ ist verständig behandelt, steht aber dem gleichzeitigen italienischen nach, die geschlossenen Gesangstücke besitzen eine natürliche und leichte Führung innerhalb der beschränkten Melodik der Zeit. Den Gesängen ist blos ein bezifferter Bass unterlegt. Die Harmonie in den Chören und Instrumentalstücken ist korrekt. Die Instrumente sind nach ihrer Gattung nirgends angegeben: zweifellos sind es Streichinstrumente, nur in einem Ritornell kommen Flöten vor.

Im November desselben Jahres wurde in Versailles Diane et Endymion (Le Triomphe de l'amour) von Guichard und Sablières (dem Musikintendanten des Herzogs von Orleans) aufgeführt. Bemerkenswerth ist ferner Psyché, ein von Molière in Gemeinschaft mit Corneille

und Quinault verfasstes Stück, mit Musik von Lully versehen; es wurde mit den besten Gesangskräften und großer Ausstattung bei Hofe aufgeführt, dann noch im Theater des Palais royal wiederholt.

Eine zweite Oper von Cambert, diesmal von Gilbert gedichtet, wurde im Feber oder März 1672 gegeben; sie trägt den Titel *Les peines et les plaisirs de l'amour*. Die von griechischen Göttergestalten strotzende Handlung dreht sich um die Liebe Apollo's zu Climène. Auch von dieser Opernpartitur ist nur der erste Akt bei Ballard gestochen, vorhanden. Die Musik soll der zu Pomone gleichstehen. Auch hier sind Chöre, Ballet und eine glänzende Ausstattung aufgeboten. Von den Sängern werden genannt Cledière (Apoll), Beaumavielle, Tholet, von Sängerinnen Madeleine Brigogne („la petite Climène") und Mlle. Aubry. Der Klagegesang („le tombeau") Climène's wurde besonders gerühmt, ist aber leider nicht erhalten. Der Erfolg dieser Oper hielt sich auf der Höhe ihrer Vorgängerin Pomone; die zahlreichen Wiederholungen derselben wurden aber durch die angeordnete Sperrung des Theaters am 1. April 1672 unterbrochen.

Les peines et les plaisirs de l'amour.

Nun ward Perrin seines Privilegiums verlustig. Zwei Ursachen führten zu diesem Ausgange: Der Zusammenbruch der Opernunternehmung und die Bestrebungen Lully's, der, getragen von der königlichen Gunst, das Privilegium an sich zu bringen suchte. Perrin, noch im Gefängnis, trat seine Rechte an Lully ab, und zwar freiwillig gegen Entschädigung. Auch der brave Cambert wurde ein Opfer dieser Verhältnisse. Aus seiner rühmlichen Thätigkeit verdrängt, folgte er einem Rufe nach England und starb dort, wie es heißt, durch Meuchelmord.

Perrin's und Cambert's Ausgang.

Von seinen Compositionen ist nichts erhalten, als das Trio de Cariselli, der erste Akt von Pomone, ein Theil des ersten Aktes von Les peines et les plaisirs de l'amour und der Bass zu seinen Chansons à boire.

Die Zügel, welche Perrin entglitten, wurden nun mit fester Hand ergriffen von dem Italiener Lully.

Jean Baptiste Lully (Lulli), geb. 1633 in oder bei Florenz, war der Sohn adeliger, aber armer Eltern. Mit zwölf oder dreizehn Jahren wurde der aufgeweckte und begabte Knabe von dem Herzog von Guise nach Paris mitgenommen und dort als Küchenjunge bei Mlle. de Montpensier, der Schwester des Königs, untergebracht. Durch sein Violinspiel, dem er sich in freien Stunden hingab, erregte er die Aufmerksamkeit eines Hofherrn und gelangte so in die Musikbande der Prinzessin; schon damals componirte er kleine Lieder. Lully erhielt nun Unterricht auf der Violine, später im Clavierspiel und der Composition durch die Organisten der Kirche St. Nicolas. Bald wurde er in die 24 Violons du Roy (la grande bande) aufgenommen, welcher Bande er schon 1652 als General-Inspektor vorstand. Der ihm geneigte König errichtete noch eine kleinere Kapelle, les petits violons, die er der Leitung Lully's unterstellte. Zu dieser Zeit war Lully als der beste Violinspieler Frankreichs anerkannt und auch seine Instrumentaltänze erfreuten sich großer Beliebtheit. Nun beginnt seine Thätigkeit für die Hofballette, zu welchen er Gesänge und Tänze schrieb. Den Balletten l'Amour

Lully. Leben.

malade 1657 und Alcidiane 1658 folgten andere. Verfasser derselben war der in dieser Gattung begabte Benserade, später trat Molière an seine Stelle. Von 1664 an componirte Lully die Musik zu den Divertissements, welche in Molières Komödien eingelegt waren und that sich auch darin als vorzüglicher Komiker hervor: noch 1670 spielte er den Pourceaugnac und den Mufti in Le Bourgeois gentilhomme. Lully stand nun hoch in der Gunst des Königs. Nach und nach hatte er eine Reihe einträglicher Stellen erlangt: er wurde Surintendant der kön. Kammermusik, Musikmeister der kön. Familie u. s. w. Zu dieser Höhe trugen ihn Befähigung und nicht minder Lebensklugheit. Mittlerweile hatte Lully 1662 die Tochter des Sängers Mich. Lambert's geheiratet, welcher Ehe drei Söhne und drei Töchter entstammten.

Lully's Privilegium 1672.

Mit dem Jahre 1672 beginnt der wichtigste Abschnitt in Lully's Leben. Das Opernunternehmen Perrin's war trotz äußerer Erfolge unhaltbar geworden. Durch den Machtspruch des Königs wurde das bisherige Privilegium aufgehoben und im März 1672 an Lully übertragen: es lautete auf eine Académie royale de musique mit dem ausschließlichen Rechte der Opernaufführungen in ganz Frankreich. Ob Lully sich bei diesem Siege auch der Waffen der Intrigue bediente ist gleichgiltig, jedenfalls traf die Wahl den damals ersten Musiker Frankreichs und einen für diese Stellung besonders befähigten Mann. Lully schritt nun ans Werk. Er brachte Ordnung in das zerfahrene Operninstitut, übte die vorhandenen Kräfte ein und vermehrte sie durch neue. Das neuerbaute Theater in der Rue Vaugirard wurde im November 1672 mit *Les fêtes de l'amour et de Bacchus*, einem Opera-Ballet eröffnet. Die Musik hatte Lully aus früheren Stücken zusammengestellt. So ungetrübt konnte sich Lully seiner Rechte nicht erfreuen, Neider und Feinde erstanden ihm von vielen Seiten, auch sein Privilegium wurde in einem langwierigen Prozess angefochten. Am 1. Feber 1673 kam Lully's erste große Oper Cadmus zur Darstellung. Die Dichtung war von Quinault, Szenirung und Maschinerien von Vigarani aus Modena. Der König und der Hof waren anwesend. In Quinault hatte Lully einen hervorragenden Dichter gewonnen, mit dem er auch fortan in Verbindung blieb. Nach dem Tode Molières übersiedelte Lully in das Theater des Palais royal. Nun brachte er in ununterbrochener Folge jedes Jahr eine neue Oper auf die Bühne. Ehre und Glück begleiteten seine Unternehmungen. Ein unbedeutender Zufall führte sein Ende herbei. Bei der Aufführung eines Te Deums seiner Composition in der Kirche verwundete sich der heftig taktirende Meister am Fusse. Da er die nothwendig gewordene Operation scheute und es vorzog, sich einem Quacksalber anzuvertrauen, so griff das Übel um sich, bis es keine Rettung mehr gab. Lully starb am 22. März 1687. Er hinterließ ein großes Vermögen und mehrere Häuser, darunter sein Theater. (Sein von ihm 1672 erbautes Wohnhaus in der Rue Neuve des Petits-Champs ist noch vorhanden.) Seine Ruhestätte in der Kirche des petits Pères ist mit einer lateinischen Inschrift versehen.

Nicht leicht hat ein Tonkünstler einen schlechteren Ruf hinterlassen. Sein Charakter wird in den dunkelsten Farben geschildert. Höfische Wohldienerei einerseits, Rücksichtslosigkeit andererseits, Ehrgeiz mit List gepaart, Undankbarkeit, Jähzorn und Geiz werden ihm zugeschrieben. Doch gibt es auch Lichtseiten in dieser Schilderung. Rastlose Thätigkeit und Energie, auch Gutmüthigkeit und Witz sind die Eigenschaften, die man ihm zugesteht. Es ist wahrscheinlich, dass die ungünstigen Züge dieses Charakterbildes übertrieben sind. Lully war ein Günstling, nicht blos des Königs, sondern auch des Schicksals, er war Italiener, er verdrängte Viele auf seinem Wege, sammelte Ehre und Reichthum, war der Größere unter den Kleinen, Gründe genug, dass Hass und wohl auch Verleumdung sich gegen ihn richteten. Diese machten sich gelegentlich in beißenden Pamphleten Luft; das stärkste derselben erschien nach Lully's Tode, verfasst von Senecé, unter dem Titel *Lettre . . . touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. Lully aux Champs-Elysées*, Lully's Empfang im Jenseits schildernd.

Charakterbild.

Von den Söhnen Lully's machten sich Louis und Baptiste auch als Componisten bemerkbar, ohne jedoch bedeutendere Erfolge zu erringen.

Die Compositions-Thätigkeit Lully's beschränkte sich nicht auf die Oper und das Ballet, sie umfasste auch die Kirchen- und die instrumentale Kammermusik.

Werke.

Von Kirchenmusik schrieb er ein Te Deum, einen Psalm, eine Messe und andere Kirchenstücke, welche zum Theil sehr gerühmt werden; außerdem hat er Motetten, auch zu zwei Chören. Die Zahl seiner Instrumentalstücke, wie „Symphonien", Violinsätze, namentlich Tänze ist eine unbestimmbar große.

Kirchenmusik.

Instrumentalstücke.

Zahlreich sind seine Balletmusiken, Einlagen zu Komödien und Ähnliches. Aus dieser Gattung sind hervorzuheben: Das Ballet Alcidiane 1658, Entreactes zu Oedipe von Corneille 1659, die Balleteinlagen zu Cavalli's Serse 1660, die Musik zu den Divertissements der Molière'schen Komödien La fête de Versailles, l'Amour médecin, Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme 1664—70; ferner zu der oben erwähnten Psyché (noch 1671 wiederholt).

Ballette.

In die Zeit von 1672 bis 1687 fallen Lully's Hauptwerke, die großen Opern nebst einigen größeren Ballets. Die Zahl der ersteren (tragédies lyriques) beträgt 15, und zwar: Cadmus 1673, Alceste 1674, Thésée 1675, Atys 1676, Isis 1677, Psyché 1678, Bellérophon 1679, Proserpine 1680, Orphée 1680, Persée 1682, Phaéton 1683, Amadis 1684, Roland 1685, Armide 1686, Acis et Galatée 1687. Eine begonnene Oper Achille et Polixène, seine letzte Arbeit, soll von seinem Schüler Colasse vollendet worden sein. Zwischen diesen Opern stehen einige Ballets. Nach dem zur Eröffnung der Académie gegebenen Pasticcio Les fêtes de l'Amour et de Bacchus folgen: Le Carnaval 1676, Le Triomphe de l'amour 1681, l'Idylle de la Paix 1685, le

Opern.

temple de la Paix 1685. Fast alle diese Opern und Ballette, von 1672 angefangen, sind bei Ballard in Paris in Druck erschienen, die meisten auch in einer zweiten Auflage. Das kön. Privilegium ist den Partituren meist beigedruckt.

Ludwig XIV.

Lully's Schaffen fiel in eine günstige Epoche, in die Ludwig XIV. Es war eine Epoche des Ruhms der französischen Kunst, eines Glanzes, der allerdings vorzugsweise die königliche Majestät zu verherrlichen die Aufgabe hatte. Ludwig XIV. (1643—1715), vom Organisationseifer beseelt, gründete nacheinander eine Reihe von Akademien zur Pflege der Wissenschaften und Künste, zuletzt die Académie royale de Musique. Selbst nicht musikalisch, förderte er Musik und Theater aus Genusssucht und Prachtliebe. Einheimische und fremde Musiker fanden bei ihm Schutz und Unterstützung, ebenso auch öffentliche Anstalten. Seiner Förderung verdankt man auch die historisch wichtige Sammlung von André Philidor, welche in einer Anzahl von Bänden Musikstücke aus der Zeit von 1540 bis auf die Ludwig XIV. enthält. Beschienen von den Strahlen des Sonnenkönigs entfaltete Lully seine Fähigkeiten.

Die Oper Lully's. Allgemeines.

Lully war kein großer Tonsetzer, aber ein musikalischer Dramatiker von natürlicher Begabung und sicherer Mache. Der Ausgangspunkt seiner Oper ist in der Florentiner Schule, nicht minder aber in dem französischen Ballet de cour zu suchen, beeinflusst ist sie auch durch Cavalli. Dem Geiste der französischen Sprache und Dramatik, wie dem nationalen Geschmack folgend, umgeben von der Hofatmosphäre nahm aber die Oper Lully's ihren eigenartigen Charakter an. In der musikalischen Erfindung wie im Tonsatz steht die Lully'sche Oper den gleichzeitigen Italienern, namentlich einem Cavalli und Cesti nach; sie zeichnet sich zumeist durch den knappen und treffenden musikalischen Wortausdruck, dann auch durch die wechselnden dramatischen Formen aus. Ist die italienische eine Gesangsoper, so ist die französische vorwiegend deklamatorisch. Dramatisch im eigentlichen Sinne ist weder die eine noch die andere; auch die Lully'sche Oper entbehrt der Charakteristik der Personen fast ganz, und vollends der bewegten Ensembles und Finales, wird jedoch durch die in die Handlung eingreifenden Chöre und zahlreiche Aufzüge und Ballette belebt. Indem die Oper Lully's das komische Element nicht nach Art der Italiener in sich aufnimmt, ist sie einheitlicher in ihrer Haltung. Diesen Vorzug verdankt sie ihrem Dichter Quinault. Von seiner Arbeit sind die Verse zu allen Lully'schen Opern, mit Ausnahme von Psyché und Bellérophon, deren Texte von Corneille herrühren, und Acis und Galatée von Campistron. Eigenthümlich war das Verfahren bei der Herstellung dieser Opern. Dem Könige wurden verschiedene dramatische Stoffe vorgelegt, unter denen er einen ihm zusagenden wählte. Quinault schrieb nun die Verse, diese wurden der Académie des belles-lettres zur Beurtheilung vorgelegt und gelangten dann an den Componisten. Lully änderte noch daran oder ließ sie vom Dichter umarbeiten. Bei der

Composition war es Lully hauptsächlich darum zu thun, die Melodie im engsten Anschluss an die Worte zu gestalten. Er entwarf dieselbe nebst dem begleitenden Bass, ebenso auch die melodischen Umrisse der Instrumentalstücke, die Ausarbeitung, Harmonisirung und Instrumentation seinen Schülern Lalouette und Colasse überlassend. Bei der Arbeit bediente sich Lully des Claviers, an welchem er spielend und singend seinen Schülern diktirte und Anweisungen ertheilte.

Beschaffenheit.

Der Stoff der Handlung ist ein mythologischer oder einer berühmten Dichtung entnommener. Die Gestalten derselben: Götter, Helden und die anderen sind ohne dramatisches Leben hingestellt. Bei passenden Anlässen in der Dichtung fehlte es nicht an Schmeicheleien für den König, auch Anspielungen auf Personen und Verhältnisse des Hofes schimmerten durch. Ein ausgedehnter Prolog eröffnet die Oper: dieser bildet eine dramatische Cantate für sich mit Personen, Chören, Aufzügen, Allegorien. Nun folgt die tragédie in fünf Akten. Der dramatisch-musikalische Bau derselben setzt sich aus Recitativen, ariosen Gesängen, Duetten und Terzetten, Chören und zahlreichen Balletten zusammen. Das Recitativ Lully's ist sorgfältiger als das gleichzeitige italienische: während dieses ungezwungen und flüchtig erscheint, hat jenes etwas akademisch-förmliches an sich. Die Betonung der Worte, wie die Phrasirung spiegeln sich genau in dem Gesange, welcher, um diesem Zwecke zu entsprechen, auch einen häufigen Taktwechsel aufweist. Zuweilen erheben sich diese Recitative zu echtem und treffendem Ausdruck. Von den Gegnern Lully's wurden dessen Recitative mit Unrecht als „Psalmodien“ verurtheilt. Die Recitative gehen häufig in das Arioso über. Die eigentliche Arienform findet man bei Lully nicht, die geschlossenen Gesänge sind kurz, im Ausdruck knapp, ohne Coloraturen, sie tragen den Charakter des französischen Chansons an sich. Recitative und Ariosi werden vom bezifferten Bass, geschlossene Gesangsstücke von Instrumenten begleitet. In den Duetten und Terzetten folgen sich die Stimmen im Nacheinander oder sie sind gleichzeitig ohne Selbständigkeit geführt. Die Chöre sind homophon, liedartig, von Instrumenten begleitet, welche mit den Singstimmen gehen. Die Instrumentalstücke, Ritornelle, Märsche, Entrées, Tänze, die Gavotten, Menuets, Rondeaux und Airs (Tanzlieder) nehmen einen ausgedehnten Raum in den Opern Lully's ein. Die Ouverture, welche eines inneren Zusammenhangs mit der Oper entbehrt, ist nur die feierliche Symphonie vor dem Prolog. Die Form derselben, welche als die der Ouverture française mustergiltig wurde, besteht aus einem langsam-gravitätischen Einleitungssatz, dem ein rascher, fugirter, meist im punktirten Rhythmus gehaltener folgt, um dann mit dem Da Capo des langsamen Tempos zu schließen. Die Lully'schen Ouverturen zeichnen sich durch einen kunstvolleren Tonsatz, prägnanten Rhythmus und würdevolle Haltung aus; zuweilen vermeint man auch hier Händel zu hören. Die Instrumente, deren sich Lully bedient, sind Violinen, Violen in verschiedenen Größen, Flöten, Oboen, Fagott und Pauken;

die Verwendung derselben ist eine kunstlose, der Instrumentalsatz chormäßig. Die Flöte behandelt Lully öfters selbständig. Das Ballet spielt in der Oper Lully's eine hervortretende Rolle, ein Verhältnis, welches der französischen Oper auch in der Folgezeit eigen geblieben ist. Im Allgemeinen finden wir in der Lully'schen Oper das deklamatorische Recitativ, der Rest ist Chanson und Tanz. Der Gesammteindruck ist jener der Monotonie, unterbrochen von einzelnen großen dramatischen Zügen und anmuthenden Partien. Letztere gehören vorzüglich den Instrumentalstücken an, den Airs, Gavotten, Rondeaux etc.; sie sind die Oasen in der Wüste.

Details.

Als die interessantesten unter den Lully'schen Opern wären zu bezeichnen: Alceste, Isis, Persée, Armide. Letztere Oper war die erfolgreichste unter allen. Alceste enthält ausdrucksvolle Ariosi, aus Isis wird das „Trio des Parques" gerühmt, in Persée sind die Ouverture und der 2. Akt bedeutend. Aus Armide sind hervorzuheben: Die Tänze im Prolog, Armide's *Un songe affreux* im 1. Akt, ihre Szene vor dem schlafenden Rinald mit dem Recitativ *Enfin il est en ma puissance* im 2. Akt, die Szene mit dem Hass und Gefolge im 3. Akt, die Basspartie des Hidroat u. s. w. In den Balletopern Lully's wurde auch gesungen, der Schwerpunkt lag aber in der prächtigen Ausstattung, den Tänzen und Aufzügen. Das Ballet Le Triomphe de l'Amour hatte z. B. 20 solche „Entrées".

Theaterwesen.

Der französischen Gesangskunst wird von manchen Zeitgenossen kein günstiges Zeugnis ausgestellt: sie hatte allerdings in dem deklamatorischen Styl und in der schlichten, unverzierten Liedform wenig Gelegenheit sich zu entfalten. Von den Sängerinnen der Lully'schen Oper wird Marthe le Rochois (als Proserpine und Armide) gerühmt, außerdem werden genannt die Verdier, de la Garde, Bony und die Sänger Gaye, Langlais, Morel. Tänzerinnen betraten erst seit 1681 die Bühne. Seinem Personal stand Lully als energischer, aber zugleich als erziehlicher Direktor gegenüber. Er studirte ihnen ihre Rollen ein, forderte Genauigkeit in Deklamation, Ausdruck und Spiel, lehrte die Instrumentalisten, leitete die Proben und Aufführungen, hielt strenge Ordnung. Indem er zugleich die Szenirung und Ausstattung in den Kreis seiner Thätigkeit zog, erscheint er somit vorbildlich für den dramatischen Direktor der Zukunft.

Lully's Ansehen.

Durch Dezennien war Lully Alleinherrscher auf dem Gebiete der französischen Oper. Auch sein einziger bedeutender Nachfolger, Rameau, konnte ihn aus der Gunst des Publikums nicht ganz verdrängen, die Bouffons zogen an ihm vorüber, ohne ihn zu vernichten und noch ein letztes Aufleuchten erlebte Lully's Oper, als 1778 sein Thésée, hundert Jahre nach der ersten Aufführung und in demselben Jahre mit Gluck's Armide, zur Darstellung hervorgeholt wurde. Und Gluck, lässt er nicht den Einfluss Lully's gewahren? Eine Lully'sche Oper wäre heutzutage unmöglich, aber einzelne Szenen oder Instrumentalstücke könnten bei Musikfreunden wohl Interesse erregen.

Die Opernproduktion, welche unmittelbar auf Lully folgt, bewegt sich in dem gewohnten Geleise, ohne bedeutendere Erscheinungen aufzuweisen. Auch fand sich nach Quinault kein Dichter gleicher Befähigung. Eine gewisse Ermüdung tritt im Publikum ein. Man wendet sich mit Vorliebe wieder den Balletten zu. Auch werden Vergleiche zwischen der italienischen und der französischen Oper angestellt, häufig zu Ungunsten der letzteren. Die Söhne Lully's erbten von ihrem Vater Privilegien und Stellen, aber nicht das Genie. Die Direktion der Oper war auf Lully's Schwiegersohn Francine übergegangen. Die Söhne Louis und Jean Baptiste brachten 1688 ein Ballet Zephire et Flora, der erstere 1690 eine tragédie Orphée auf die Bühne, jedoch ohne Erfolg. Besser erging es einigen Schülern Lully's, welche zum Theil als Musiker ihren Meister übertrafen. So Colasse, der von 1689 bis 1700 eine Reihe von Opern brachte, von denen nur Thétis et Pelée gefiel; größeren Erfolg hatte er mit dem Ballet des Saisons, gemeinschaftlich mit Louis Lully componirt. Pascal Colasse, der auch ein Günstling Ludwig XIV. und Musikmeister der kön. Kammermusik war, ergab sich später der Alchymie und starb 1709. — Marin Marais (ca. 1650—1728), Violaspieler, erscheint von 1693 bis 1706 mit drei Opern. Seine Arien werden als melodisch gelobt. — Teobaldo di Gatti (ca. 1650—1727), Florentiner, war viele Jahre im Orchester Lully's, dessen Opern er nachahmte, und trat 1691 mit Coronis vor die Öffentlichkeit; zu erwähnen ist noch seine Scylla 1701. — Henri Desmarets (1662—1741), eine Zeit lang Kapellmeister Philipp V. von Spanien, gab von 1693 an eine Reihe von Opern, wie Didon, Circe, Iphigenie en Tauride 1704. — Außer diesen Schülern oder Jüngern Lully's erscheinen in dem letzten Dezennium des Jahrhunderts und in den angrenzenden Jahren noch Andere auf dem Boden der Académie royale. Marc Ant. Charpentier (1643—1702), früher Maler, genoss in Rom die Unterweisung Carissimi's, brachte es in Paris zu verschiedenen Anstellungen und lieferte von 1693 an 18 Opern für die Bühne. — Elisabeth Claude de la Guerre (1669—1729), welche schon als Mädchen von 15 Jahren Aufsehen als Clavierspielerin erregte und vor Ludwig XIV. spielte, debutirte 1694 mit einer Oper Cephale et Procris. Ihr Mann war der Organist de la Guerre. — Kaum nennenswerth sind noch Gervais, La Coste u. s. w.

Nächste Nachfolger.

Söhne Lully's.

Colasse.

Marais.

Gatti.

Desmarets.

Charpentier.

de la Guerre.

Die genannten Tonsetzer waren zum Theil auch auf den Gebieten der Kirchen- und Kammermusik thätig. Colasse schrieb auch viele Motetten und Cantaten, Marais Instrumentalstücke, Desmarets Motetten, Charpentier Kirchenstücke und Airs à boire, von Mad. de la Guerre wurde ein Te Deum aufgeführt und Cantaten, ferner Sonaten und andere Clavierstücke veröffentlicht.

Gedruckt wurden bei Ballard in Paris: Opern von Marais, Instrumentalstücke von demselben, Airs à boire von Charpentier, ital. Arien von Gatti, Cantaten und Clavierstücke von Mad. de la Guerre.

Erst mit Campra, der 1697 mit seiner Oper l'Europe galante hervortrat, erscheint wieder ein bedeutender musikalischer Dramatiker: sein Wirken gehört der ersten Hälfte des 18. Jahrh. an.

Kirchenmusik.

Die Kirchenmusik Frankreichs, welche im 17. Jahrh. auch den concertirenden Styl annahm, erhob sich nicht über die Mittelmäßigkeit. Ludwig XIV. legte großen Werth auf seine Kapelle. Zur Leitung derselben berief er vier Kapellmeister, welche sich vierteljährig ablösten, auch besaß sie vorzügliche Sänger, unter ihnen einige Kastraten. Die französischen Kirchencomponisten schrieben keine Messen, sondern lateinische Motetten. Der bedeutendste der Zeit war Lalande.

Lalande.

Michel Richard de Lalande, geb. 1657 in Paris als das 15. Kind eines Schneiders, zeigte frühzeitig Anlagen, wurde Sängerknabe, spielte alle Instrumente, meisterhaft die Orgel. Er bekleidete die Stelle eines Surintendanten der k. Kammermusik, später jene des alleinigen Kapellmeisters der Kirchenkapelle. Seinen Posten und seine Thätigkeit in Versailles verließ er fast nie. Ein Günstling Ludwig XIV., wurde er von diesem mit Auszeichnungen überhäuft und nahm eine beherrschende Stellung ein, wie vor ihm Lully. Seine beiden Töchter, als vorzügliche Sängerinnen in der Kapelle angestellt, starben jung. Lalande's Hauptwerk besteht in 60 Motetten mit Chor und Orchester für die Kapelle in Versailles; sie wurden veröffentlicht. Als hervorragend werden bezeichnet: ein Dixit Dominus, Exsurgat Deus und ein Te Deum. Außerdem schrieb er die Musik zu Balletten. Nach 45 Dienstjahren starb Lalande 1726. Sein Nachfolger ward Destouches.

Bernier.

Zu erwähnen ist hier noch Nic. Bernier (1664—1734), der bei Caldara in Italien studirte, k. Kapellmeister in Paris wurde und eine Anzahl von Motetten nebst Cantates françaises hinterließ.

Instrumentalmusik.

Nebst der Oper, welche das Hauptinteresse in Anspruch nimmt, dann der Kirchenmusik, der vokalen Kammermusik, mit ihren Chansons und den so beliebten Airs à boire, ist noch der Instrumentalmusik zu gedenken. Die Orchestermusik stand auf einer tiefen Stufe; die zünftigen Menetriers spielten ihre Tänze und die k. Kammermusik der 24 Violons wird nicht viel besser gewesen sein. Dagegen finden die selbständigen Instrumente, wie Guitarre, Laute, Orgel und besonders das Clavier eine liebevolle Pflege und entwickeln sich in einem eigenartigen, nationalen Styl. Auch die französische Instrumentalmusik wird ihre Betrachtung an späterer Stelle finden.

Bibliotheken.

Werke der französischen Musik aus der vorstehenden Epoche sind in mehreren *Bibliotheken* erhalten.

Die Collection Philidor in der Bibl. du Conserv. in Paris, unter Ludwig XIV. entstanden, ist eine große handschriftliche Sammlung von französischen Musikstücken aus der Zeit von 1540 bis in das 18. Jahrh., eigenhändig geschrieben von André Dunican Philidor, kön. Kammermusikus. Die Sammlung umfasste ursprünglich 59 Bände, von denen jetzt nur mehr 33 vorhanden sind. Der Inhalt derselben besteht meist aus Instrumentalstücken und Balletten, darunter einige Stücke von Menetriers, Ballets de cour, Gelegenheitsstücke für Krönungen und Vermählungen, die Musik zu Komödien Molière's, eine Anzahl von Lully's Balletten und Ähnliches. Der geschichtliche Werth dieser Sammlung überwiegt jedenfalls den künstlerischen. — Es befinden sich ferner:

Le ballet comique de la Reine in der Bibl. des Theatre de l'Opéra und in der Bibl. du Cons. in Paris.

La finta pazza (gedrucktes Textbuch mit Abbildungen) in der Bibl. nat. und in der Bibl. du Cons. in Paris.

La Pastorale (gedr. Text 1659) in der Bibl. nat. in Paris.

Serse von Cavalli, Part. in der Bibl. nat. in Paris.

Cambert, Pomone, in der Bibl. nat., Bibl. du Cons. und des Theatre de l'Opéra in Paris.

Lully's Opern bewahren viele Bibliotheken, u. A.:

Paris (Bibl. nat. u. Bibl. de l'Opéra), Wien (Hofbibl., Arch. d. G. d. M., Univ.-Bibl., Sammlung des Bar. Rothschild), Stuttgart (k. Bibl.), Bologna (Lic. mus.), Rom (S. Cecilia), Turin (Bibl. naz.) etc.

Von anderen Componisten finden sich in

Paris, Bibl. du Cons.: Colasse (Cant. spir. Man.), Lalande (handschr. Motetten, viele Ballette u. s. w.). — Bibl. des Theatre de l'Opéra: Opern und Ballette von Cambert, Colasse, Destouches, Lalande.

Wien, Hofbibl.: Lambert (Airs 1689), Louis Lully (Zephire et Flore 1688), Colasse (Thétis et Pelée 1716), Marais (Pièces a 1 et 2 Violes 1686), Desmarets (3 Opern), Lalande (Motets 1729, Leçons de Tenèbres 1730). Sämmtlich Drucke.

Neuere Ausgaben

In *Neueren Ausgaben* liegen vor:

Auszüge aus dem Ball. com. de la Reine 1582 in Burney's Gesch. d. M. — Arie von Louis XIII. in Hawkins.

In Delsarte, Archives du chant: Stücke von Lambert, Lully, Colasse.

In Chefs-d'Oeuvres class. de l'Opéra français. (Vollst. Clavierauszüge mit Text), Paris: Le Ballet com. de la Reine 1582 (bearb. und herausg. von J. B. Weckerlin). — Cambert, Pomone und Les peines et les plaisirs de l'amour (Weckerlin). — Lully: Alceste, Armide, Atys, Bellérophon, Cadmus et Hermione, Isis, Persée, Phaëton, Proserpine, Psyché, Thésée (sämmtlich bearb. und herausg. von Theod. de Lajarte). — Colasse, Les Saisons, Thétis et Pélée (L. Soumis). — Lalande et Destouches, les Eléments, Ballet (d'Indy).

In Weckerlin's Echos du temps passé 1855: Louis XIII., Amaryllis f. eine St. mit Pfte.-Begl. (schon enthalten zu vier St. in Kircher's Musurgia 1650).

Cambert, Trio de Cariselli, in der Chron. musicale v. J. 1876, mit Clav.-Begl., herausg. von Weckerlin.

Lully, Armide (Prolog und zwei Akte) in den Publik. d. G. f. Musikf., herausg. von Rob. Eitner.

Lully, Musik zu le mariage forcé, f. Pfte. herausg. von Celler 1867.

Lully, Musik zu le Bourgeois gentilhomme von Molière, f. Pfte arr. 1876.

Lully, Duett Les Nayades. Breitk. & Härtel.

Lully, Szene aus Alceste in Ant. class., Ricordi.

In Pougin's Les vrais créateurs de l'Opéra français, Paris 1881: Cambert, Stücke aus Pomone, Trio de Cariselli.

In den musikgesch. Werken von Ambros, Langhans und Reissmann: Beispiele aus Le Ballet de la Reine, Cambert, Lully, Marais.

Die Engländer.

Die Engländer, welche in der alten polyphonen Kunst eine nicht unbedeutende Rolle spielten, treten mit der neuen Aera in den Hintergrund. Nur das nationale Madrigal nebst dem kirchlichen Anthem gehen als Erbschaft der Vergangenheit auf das neue Jahrhundert über. Das Madrigal blüht bald ab. Dieser edleren Kunstform folgt die Herrschaft der populären Ballade, jener derberen Schwester der französischen Chanson. Das Anthem (eine Motette auf Psalmen- und andere Bibelworte) dagegen erfährt eine Fortbildung und wird zur bedeutendsten Form der englischen Kirchenmusik. Der neue Musikstyl Italiens weckte

schon frühzeitig ein Echo in England. Schon seit 1601 erscheinen sogenannte Ayres für eine oder mehrere Stimmen mit Begleitung von Laute und Violen (Jones, Campion, Rosseter). Anders als in Frankreich gestaltete sich hier das Verhältnis zu Italien. Frankreich wird durch die Errungenschaften Italiens beeinflusst, stößt aber die fremdländischen Produkte ab und gelangt zu einer nationalen Kunst; England dagegen, selbst unproduktiv, nimmt die Einfuhr italienischer und französischer Musik willig auf. Zwar regen sich auch in England nationale Bestrebungen, doch führen sie mangels einer künstlerischen Gestaltungsgabe zu keinem vollen Resultat.

Die politisch-religiösen Wirren, die Herrschaft Cromwell's und des nüchternen, harten Puritanismus verscheuchten die Künste und speziell die Musik. Diese wurde aus der Kirche verbannt, das Theater angefeindet.

Carl II.

Erst mit der Restauration Carl II. kam die Musik wieder zu Ehren. Durch diesen König wurde der französische Geschmack nach England verpflanzt: er schuf eine band of Violins nach dem Muster der 24 violons du Roy, stellte auch die kön. Kapelle für Kirchenmusik wieder her. Zum Sängermeister der Knaben wurde Henry Cook („Captain Cook") bestellt, der sammt seinen Collegen und Schülern **Humphrey, Blow und Wise eine neue Schule begründete.**

Kirchenmusik.

Die englische Kirchenmusik, welche den Gregorianischen Gesang aufgegeben, bestand nun aus Psalmen, Services, Anthems, Hymnen und anderen Kirchenstücken.

Anthem.

Das Anthem (von Anti-Hymn, Antiphonie stammend) gehörte dem englischen Gottesdienst an. Früher nur Chormusik, wurde es nun mit Orgel- und Instrumentalbegleitung ausgestattet, Soli, Chöre, auch Doppelchöre kamen zur Verwendung. Das Anthem nahm eine cantatenartige Form an. Man unterschied das Full- und das Verse-Anthem. Auch in die Services wurden Soli und Instrumental-Ritornelle aufgenommen. — Charakteristisch ist für England die musikalische Feier

Cäcilienfeier.

des Cäcilientags durch festliche Aufführungen, welche 1683 (mit Purcell's erster Cäcilienode) ihren Anfang nehmen. — Frauen wurden bis in das 18. Jahrh. nicht zur Mitwirkung in der Kirche zugelassen.

Madrigal.

In der weltlichen Musik verlor das Madrigal zwar allmälig seine frühere Bedeutung, doch so feste Wurzeln hatte es in England gefasst, dass es niemals aus diesem Lande ganz verschwand; auch hatte

Ballade.

es als verwandte Gattung das Glee im Gefolge. Die Ballade, welche nun an die Oberfläche gelangte, erfreute sich großer Beliebtheit. Die

Instrumentalmusik.

Instrumentalmusik ist unbedeutend; selbst die Claviermusik, welche zu Ende des 16. Jahrh. einen so versprechenden Anlauf genommen, zeigt im 17. Jahrh. eher einen Rückschritt.

Oper.

Was die Oper betrifft, ist ihre Vorgeschichte in England ähnlich der in anderen Ländern. Mittelalterliche Mysterien, die weltlichen Schauspiele mit Musik im 16. Jahrh. bilden die Vorstufen. In manchen Stücken Shakespeare's erscheint die Musik als wesentliche Beigabe, so in *The Tempest, As you like it, Midsummernightsdream.* Nach der Zeit

der Königin Elisabeth gerieth das Theater in Verfall. Die sogenannten Masks (Masques, Maskenspiele), derbkomische Burlesken, kamen in Schwung. Zu den frühesten derartigen Stücken gehört *Cupid and Death*, 1653 mit Musik von Locke aufgeführt. Die erste eigentliche Oper unter Anwendung des recitativischen Styls erscheint 1656 mit *The Siege of Rhodos*, componirt von Lawes (dem Hauptvertreter des neuen Styls), Colman, Cook, Hudson und Locke. Von der Musik dieses und auch der nachstfolgenden dramatischen Werke ist nichts erhalten. Als Textverfasser von Masks und anderen musikalisch-dramatischen Stücken sind in erster Linie zu nennen: Davenant, Shadwell, Dryden, Addison. Schon 1660 soll eine italienische Operngesellschaft mit den Brüdern Albrici an der Spitze in London erschienen sein. 1673 traf Cambert in England ein, dessen Opernthätigkeit in diesem Lande nicht mit Sicherheit zu verfolgen ist. Weit unbedeutender ist ein anderer Franzose, Grabu, von dessen Composition eine Oper Ariadne 1674 aufgeführt wurde, welcher zehn Jahre später Albion und Albanus, Dichtung von Dryden, folgte, wie es heißt die erste in England gestochene Oper. Diese Werke, vielleicht auch die Cambert's, wurden in englischer Sprache gegeben. Gleichzeitig tritt Purcell mit seinen Opern auf den Plan. Die englische Oper brachte es auch später weder zu nachhaltigen Erfolgen, noch zu nationaler Bedeutung, während schon zu Anfang des 18. Jahrh. die **italienische Oper ihren Einzug in England hält.**

Masks.

Englische Opern.

Von den englischen Tonsetzern des 17. Jahrh. haben John Dowland und Orlando Gibbons, ersterer seiner Lebenszeit, letzterer seiner Richtung nach, ihren Schwerpunkt im 16. Jahrhundert. Dowland, ein berühmter Lautenspieler, war Componist von Madrigalen, Ayres, Kirchenstücken, auch musikalischer Schriftsteller. Gibbons, ein bedeutender Kirchencomponist der älteren Schule, von nationalen Enthusiasten der „englische Palestrina" genannt, gab auch Instrumentalstücke, sogenannte Fancies für drei Violen 1609 und Madrigale 1612 heraus. Ebenso gehören die Madrigalisten Bateson und Weelkes vorherrschend dem 16. Jahrh. an.

Tonsetzer.

Dowland

Gibbons.

Im 17. Jahrh. begegnen wir als erwähnenswerthe Tonsetzer:

Matthew Locke oder Lock, geb. ca. 1620. Er unternahm Reisen auf dem Kontinent, wurde 1661 zum Componisten des Königs ernannt und schrieb außer der erwähnten Masque zahlreiche Anthems, Instrumentalstücke zu Shakespeare's Tempest 1667 und die Gesänge zu Shadwell's Psyche 1673. Die beiden letzteren Werke, in welchen sich Locke an das Muster Lully's hält, wurden 1675 veröffentlicht. Noch ist er als Componist für Orgel und Clavier, sowie als musikalischer Schriftsteller zu nennen. Locke, der in späteren Jahren Katholik geworden, starb 1677.

Lock.

John Banister, geb. 1630, in Frankreich ausgebildet, wurde nach seiner Rückkehr zum Leiter der Royal band Carl II. ernannt. Er schrieb die Musik zu dramatischen Stücken und eine Oper Circe, welche 1677 aufgeführt wurde. Einzelnes von ihm wurde in Sammlungen veröffentlicht. Bemerkenswerth ist, dass er in seinem Hause die ersten

Banister.

öffentlichen Concerte in London veranstaltete, denen sich später jene in dem Hause des kunstsinnigen Kohlenhändlers Thom. Britton. in welchem auch Händel verkehrte, zugesellen.

Humphrey.

Ein besserer Componist neuerer Richtung war Pelham Humphrey oder Humfrey (1647—1674). Er bereiste ebenfalls Frankreich, wo er unter Lully's Einfluss stand, auch Italien: 1667 zurückgekehrt ward er der Nachfolger Cook's und Organist in Westminster. Er wird in seinen Anthems und anderen Kirchenstücken geschätzt. Manches von ihm ist erhalten.

Aldrich. Wise. Blow.

Als Kirchencomponisten sind auch zu nennen: Henry Aldrich (1647—1719), Wise, geb. ca. 1648, mit Anthems und Ayres, Dr. Blow (1648—1708), Vorgänger Purcell's als Organist bei Westminster, ein fruchtbarer aber mittelmäßiger Componist von Anthems, Services, auch Orgel- und Clavierstücken, ferner Child, Rogers, Gibbons' Sohn Christopher u. A.

Collection Tudway.

Eine große handschriftliche Sammlung englischer Kirchenwerke des 16. und 17. Jahrh. in sechs Bänden wurde von Thom. Tudway, Organist in Cambridge und Kirchencomponist, in den Jahren 1715 bis 1720 angelegt; sie ist erhalten.

Der größte englische Tonsetzer des 17. Jahrh. war Henry Purcell: er ist es auch bis auf unsere Tage geblieben.

Purcell. Leben.

Henry Purcell, geb. in London 1658, starb schon 1695 in seinem 37. Lebensjahre. Als Sängerknabe war er Schüler von Cook und Humphrey, dann in der Composition von Blow. Mit 22 Jahren wurde er Organist in Westminster, später in der k. Kapelle. Etwa von 1675 an schuf er für die Bühne. Seine erste Oper Dido und Aeneas wurde in einem Institut für junge Mädchen aufgeführt. Dann folgen nach einer Unterbrechung von mehreren Jahren, während welcher er Kirchenmusik schrieb, von 1686 an seine dramatischen Werke für die öffentlichen Theater. Sein Leben voll erstaunlicher Thätigkeit schloss am 21. November 1695. Er ist in der Westminsterabtei begraben. Von seinen Kindern überlebte ihn nur ein Sohn Edward und zwei Töchter.

Werke.

Purcell's ungemein zahlreiche Werke umfassen das Gebiet der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik. Seine kirchlichen Werke bestehen in Services, Anthems, Hymns, lateinischen Psalmen u. s. w. Die Anthems sind theils mit Orgel-, theils mit Orchesterbegleitung. Berühmt ist sein Te Deum und Jubilate für den Cäcilientag 1694. Den Kirchenstücken schließen sich die zahlreichen Oden an, welche Purcell zu verschiedenen Gelegenheiten geschrieben. Darunter befinden sich die Cäcilienoden 1683 u. 1692, die Ode *Sound the trumpet* 1687, *The Yorkshire Song* 1690. Von Vokalstücken wären hier noch Cantaten, Catches (Canons) zu erwähnen.

Von seinen Opern, Masks und verschiedenen dramatischen Werken sind vorzugsweise anzuführen: Dido und Aeneas, wahrscheinlich 1675, Abelazor 1677, Timon of Athens 1678, Tyrranic Love 1686, Dioeletian 1690, The Tempest 1690, King Arthur 1691, The

fairy Queen 1692, Indian Queen 1692, The old bachelor 1693, Don Quixote 1694, Bonduca 1695.

An Instrumentalmusik hat Purcell zwölf Sonaten für zwei Violinen, Violoncell und Generalbass für Orgel oder Clavier 1683 (dem König gewidmet), eine zweite ähnliche Sammlung nach seinem Tode 1697 erschienen, ferner zehn Sonaten und Lessons for the Harpsichord or Spinett und einige Orgelstücke.

Originaldrucke.

Nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl dieser Werke, und auch diese meist bruchstückweise, wurde während der Lebenszeit Purcell's gedruckt. Bei Playford in London erschienen u. a. die zwölf Sonaten 1683, Cäcilienmusik 1684, die Opern Diocletian und The Indian Queen 1691 und 1692, die Musik zu Oedipus 1692. Eine Sammlung „Musica sacra", 1688, 1693 etc. erschienen, enthielt Kirchenstücke, eine andere „The theatre of Music", Fragmente aus Opern u. dgl. von Purcell. Nach seinem Tode wurden durch seine Witwe und Freunde veröffentlicht: A collection of Ayres 1697, andere Sammlungen, deren wichtigste unter dem Titel „Orpheus Brittanicus" in zwei Bänden 1698 und 1702, dann noch in 3. Auflage 1721 erschien. Außerdem gab man die zehn Sonaten und die Lessons für Clavier, das Te Deum und Anthems heraus. Vieles blieb noch in Handschriften verborgen und der Neuzeit war es vorbehalten, einen Theil derselben ans Licht zu ziehen.

Kirchenmusik.

Purcell gilt als Erneuerer der englischen Kirchenmusik (Cathedral-Music). Neu ist die mannigfaltigere Ausgestaltung der Form, in welcher Solo- und Chorpartien wechseln, neu die Anwendung der Instrumentalbegleitung. Der harmonische Satz ist kraftvoll, der Contrapunct ausgebildet aber steif, der Ausdruck tief und feierlich mit einem Zug in das Pomphafte. Letzterer tritt besonders hervor in seinem großen Te Deum und Jubilate, welches als Vorbild von Händel's Utrechter Te Deum angesehen wird. Aus den zahlreichen Anthems wird u. a. das *O give thanks* hervorgehoben.

Oden.

Die Oden sind Chorwerke im contrapunctischen Styl, auch mit Soli und Instrumenten; im Ganzen erscheinen sie veraltet. Die bedeutendste derselben ist die Cäcilienode v. J. 1692. Aus einer der 1687 componirten Oden hat ein Duett für zwei Altstimmen *Let Caesar and Urania live* sich lange in großer Beliebtheit erhalten.

Dramatische Werke

Die dramatischen Werke Purcell's, deren Zahl sich auf 40 belaufen mag, sind Masks, Singspiele, musikalische Einlagen zu dramatischen Stücken. Die bedeutendsten derselben, welche als Opern bezeichnet werden, kommen dieser Kunstgattung zwar am nächsten, doch ohne ihr vollständig anzugehören. Nur Dido und Aeneas ist eine völlig durchcomponirte Oper. Die besten Texte zu Purcell's dramatischen Arbeiten sind die von Dryden, und die nach Shakespeare bearbeiteten, außerdem waren es Shadwell, Beaumont und Fletcher, Gould, Ravenscroft, d'Urfey u. A., deren Stücke er mit Musik versah. In manchen dieser Werke offenbart Purcell eine bedeutende dramatische Begabung, wenn auch die musikalische Erfindung an Ergiebigkeit zurückbleibt. Die Recitative und Arien ermangeln selbst jenes Grades von Biegsamkeit, welche schon damals die Italiener besaßen. Die musikalische Deklamation folgt genau, der

Betonung und dem Sinne nach, dem englischen Text, doch sind die Recitative und Arien auch oft durch Verzierungen und Rouladen entstellt. Als einer der ersten, wendet Purcell auch das von Instrumenten begleitete Recitativ an. Für den geringeren melodischen Reiz entschädigen die dramatisch in die Handlung eingreifenden Chöre; sie sind theils homophon, theils polyphon gehalten. Es finden sich auch charakteristische Züge in der eigenartigen Behandlung der Instrumente. Die Streichinstrumente sind vorherrschend, häufig kommen auch Trompeten zur Verwendung. Die Ouverture, wechselnd in der Form, ist meist zweitheilig und nähert sich im Charakter dem französischen Vorbild.

Details.

Dido und Aeneas enthält Recitative, Arien, Duette und viele Chöre. Gewaltig ist darin die Beschwörungsszene, schön der Gesang der beiden Hexen. Anderes erscheint reizlos und unfertig. Im Ganzen ist die dramatische Haltung bemerkenswerth. In Timon of Athens findet sich nur einzelnes Anregende, wie der Sologesang *Love in their little veins*. — Diocletian hat ein reiches Orchester mit Trompeten, Oboen, Fagott u. s. w. The Tempest und Tyrranic Love enthalten schöne Arien und Duette, auch Bonduca schließt einige anmuthende Melodien ein. — King Arthur wird als Purcell's dramatisches Meisterwerk betrachtet. Hervorzuheben sind: Die Opferszene der heidnischen Sachsen, der Kriegsgesang der Britten *Come, if you dare*, die Geisterszene, die Gesänge und Tänze der Schäfer, das Duett der Sirenen, die Frostszene mit der charakteristisch zitternden Stimme des Genius der Kälte, die liebliche Melodie *fairest isle* in der beschließenden Mask, auch die interessante Ouverture. Diese Oper hatte auch großen Erfolg. — Aus Don Quixote wird die Cantate *from rosy bowers* gerühmt; es soll das letzte von Purcell componirte Stück sein.

Die Oper Purcell's, welche ihre formelle Grundlage in der italienischen Vor-Scarlatti'schen Oper und ihr Vorbild auch in Lully besaß, ist dem Styl und Geiste nach national englisch. Einen Einfluss auf die Entwicklung dieser Kunstgattung hat sie nicht geübt.

Instrumentalwerke.

Von den Instrumentalwerken Purcell's ermangeln die Sonaten für drei Instrumente trotz ihrer Einförmigkeit nicht eines gewissen Interesses. Ihre Form ist die mehrsätzige italienische, ein frischer, energischer Zug geht durch dieselben; am besten sind die langsamen Sätze. Minderwerthig sind die Clavier- und Orgelstücke. Mit welcher Berechtigung die 9. der Clavier-Sonaten, „The golden Sonata", berühmt wurde, ist nicht einzusehen.

Bedeutung.

Ist auch die Bedeutung Purcell's für England eine große, so kann er doch mit den vornehmsten gleichzeitigen italienischen und deutschen Meistern nicht in eine Linie gestellt werden. Der herrschenden Richtung Italiens sich anschließend, macht sich gleichzeitig in ihm ein national-englischer Zug geltend. Dieser äußert sich in den Anklängen englicher Volksweisen, mehr noch in dem entschiedenen, etwas plumpen musikalischen Ausdruck. Auch individuelle Züge treten in

Purcell hervor. Unser Interesse für Purcell beruht großentheils auf der inneren Verwandtschaft, in welcher Händel zu seinem englichen Vorgänger steht.

Werke von den englischen Componisten dieser Epoche finden sich in Originaldrucken und Handschriften vorzugsweise in den *Bibliotheken* ihres Heimatlandes, und zwar in:

Bibliotheken.

London, Br. Museum: Humphrey, Blow, Aldrich, Tudway Collection. — Sacred Harm. Society: Gibbons, Locke, Blow, Banister, Purcell. — Roy. College of Music: Weelkes, Locke, Wise, Purcell. — Im Bes. von W. Barclay: Purcell's Dioclesian, Part.

Cambridge, Fitzwilliam Museum. — Trinity College: Locke's Buch Present Practise of Music 1673. — Magdalena Coll.: Grabu's Albion und Albanus.

Oxford, Bodleian Libr.: Blow, Purcell. — Im Bes. von T. W. Taphouse: Locke's Psyche und Tempest 1675, Purcell's Cäcilienmusik 1684. — Christ-Church: Blow, 30 Anthems von Aldrich.

Von älteren Veröffentlichungen sind anzuführen:

Ältere Veröffentlichungen.

William Boyce's (1710—1779) Cathedral Music, in 3 Bänden 1760 bis 1778 erschienen. Diese Sammlung enthält Kirchenwerke aus zwei Jahrhunderten, u. A. auch solche von Gibbons, Humphrey, Blow, Wise, Locke, viele von Purcell.

Außerdem gaben Burney, Hawkins und Busby in ihren Geschichtswerken Beispiele von engl. Tonsetzern.

Englische Madrigale, auch aus dieser Zeit, sind enthalten in: Hawes, The Triumph of Oriana, N. Ausg. in London; Horsley, Vocal Harmony, London 1832; I. I. Maier, Engl. Madrigale 1863 u. s. w.

Madrigale

Die bedeutendsten einschlägigen *Neueren Ausgaben* sind:

Neuere Ausgaben.

Novello's Sammelausgaben engl. Musik seit 1825 u. zw.: Services, Anthems etc. mit Humphrey, Locke, Gibbons, Blow, Aldrich, Wise, Purcell u. A. — Glee-Hive mit Gibbons, Weelkes etc. — The musical Times: Gibbons, Purcell etc. — Purcell's sacred music, vier Bände 1829—1832, darin: Te Deum und Jubilate, 32 Anthems mit Orgel, 20 mit Orchester, Services, Hymns etc. — Novello's Edition (neu) enth. Purcell's Dido and Aeneas und Te Deum und Jubilate.

Sammlung der Mus. Antiquarian Society (in 19 Bänden, London 1840—1848). Darin u. a. enthalten: Gibbons (Motetten, Madrigale, fancies in 3 parts f. Violen), Weelkes (Madrigale), Purcell (die Opern Dido and Aeneas, King Arthur, beide in Partitur, Bonduca, Text und neun Musiknummern, Cäcilienode).

Die Ausgabe der Purcell-Society, gegründet 1876. Bis 1896 sind sieben Bände erschienen, u. zw.: Band 1: The Yorkshire Feast-Song, herausg. von Cummings 1878. Band 2: Timon of Athens, Part., herausg. von Ousely. Band 3: Dido und Aeneas. Band 4: Duke of Gloucester's Birthday-Ode, beide Bände herausg. von Cummings. Band 5, 6 u. 7: Instrumentalwerke (Harpsichord and Organ-Music, zwei Sonaten-Sammlungen).

Clavierstücke sind enthalten in: Weitzmann, Gesch. des Claviersp. (Gibbons, Purcell), Pauer, Alte Clavierm., Br. u. H. (Gibbons), Pauer, Old Engl. Composers (Blow, Purcell).

Zweiter Zeitraum:

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Einleitung.

Ist das 17. Jahrhundert eine Epoche der Entdeckungen, so bringt die erste Hälfte des 18. Jahrh. den reichlichen Anbau und die Abrundung der entdeckten Gebiete. Gesteigerte Produktion, Ausgestaltung der Formen, geschmeidigere Melodie und Harmonie, mannigfaltigerer Rhythmus, Vervollkommnung der Darstellungsmittel, sicheres und leichtes Schaffen — andererseits Formalismus bis zur seichten Routine, Weichlichkeit und virtuose Gefallsucht kennzeichnen diesen musikalischen Zeitraum. Oper, Kirchenmusik, Kammergesang, tragen diese gemeinsamen Züge. Kräftiger strebt die instrumentale Kunst empor.

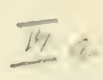
In der Flucht der Erscheinungen bleiben nur wenige der Zukunft erhalten. Es fehlt nicht an Berühmtheiten, doch ihr Ruhm überlebt ihre Werke. Auch ein epochemachender Meister, wie Alessandro Scarlatti, konnte der Vergessenheit anheimfallen. Nur Zwei, überragende Gestalten, überdauerten den Wandel der Zeiten: Händel in seinen monumentalen Werken, Bach, dessen tiefsinnige Kunst fort und fort unter uns lebt.

Beherrscht wird der musikalische Zeitraum von der Oper Italiens, welche sich über ganz Europa ausbreitet. Von den Fürstenhöfen gehegt und großgezogen, deren Feste mit ihrer Pracht schmückend, hatte die Oper zugleich den Weg in die große Öffentlichkeit gefunden. Die Theater mehren sich. Auch dringt die italienische Oper immer weiter und erfolgreicher in das Ausland vor. Auf ihrem Eroberungszuge nimmt sie zuerst von Deutschland Besitz, führt dann ihre Schaaren nach England und nach anderen Ländern: von Spanien bis hinauf nach Russland errichtet sie ihre fliegenden Lager oder festen Niederlassungen. Frankreich wird nur vorübergehend berührt.

In Italien wird durch die Herrschaft der Oper die Pflege der Kirchenmusik, wie der Kammercantate keineswegs verdrängt. Ein reges Schaffen auf diesen Gebieten kommt dem steten Bedürfnis nach Neuem entgegen. Auch die instrumentalen Formen der Kirchen- und Kammersonate, des Concerts, werden eifrig gepflegt und gelangen zu höherer Entwicklung.



Reich war Italien an musikalischen Vereinigungen, Academien und Conservatorien. Die ältesten waren wohl die „Accademie" in Bologna und Mailand. Ein Netz von solchen Vereinigungen, welche nicht blos die Musik, sondern auch die Poesie und die Wissenschaften in ihre Kreise zogen, breitete sich über ganz Italien: sie legten sich verschiedene Bezeichnungen bei, wie die der „Filomusi", „Infiammati", „Intrepidi" etc., auch die Mitglieder trugen ihre Vereinsnamen. Dann folgten die Conservatorien, deren berühmteste die in Venedig und Neapel waren. Vom 17. Jahrh. an treten die Philharmonische Gesellschaft in Bologna, ferner die Arkadische Akademie in Rom in besonderer Bedeutung hervor.



Mehr noch als im 17. Jahrh. steht nun das musikalische Deutschland im Banne Italiens. Die protestantische Kunstmusik verflacht sich, das deutsche Lied zeigt keinen Aufschwung. Die Hamburger Oper, eine Nachahmung der ausländischen mit volksthümlichen Elementen versetzt, verschwindet bald vom Schauplatze, ohne bedeutende Spuren zu hinterlassen. Die deutsche Orgelmusik schreitet auf der im 17. Jahrh. eingeschlagenen Bahn weiter, in der Orchester- und Kammermusik werden italienische Formen, in der Claviermusik französischer Geschmack vorherrschend. Inmitten dieser Bewegung steht in einsamer Größe Seb. Bach, nur in beschränktem Kreise, doch für ferne Zeiten schaffend.



Frankreich und England erscheinen in diesem Zeitraum wenig produktiv. Doch besaß ersteres Land in Rameau einen vielseitigen, bedeutenden Künstler; in letzterem hatte der Deutsche Händel eine zweite Heimat gefunden und ihm einen stolzen musikalischen Ruhm verliehen.

Die Mitte des 18. Jahrh. bildet nicht allseitig einen Abschluss oder Wendepunkt in der musikgeschichtlichen Entwicklung. Die italienische Oper bewahrt während des ganzen 18. Jahrh. einen zusammenhängenden Charakter, nur bereichert durch die in der zweiten Hälfte desselben ausgebildete Opera buffa. Anders in Deutschland, wo mit dem Lebensende Seb. Bach's ein deutlicher Abschluss und mit dem Auftauchen der neuen Richtung der Instrumentalmusik in Em. Bach und Haydn ein Wendepunkt gegeben ist. Frankreich erhält in der Opera comique seine eigenste nationale Kunstgattung; England tritt nach dem Tode Händel's zurück.

Auch die erste Hälfte des 18. Jahrh., obwohl nicht in gleichem Maße als das 17. Jahrh., harrt noch der erschöpfenden musikgeschichtlichen Durchforschung. Auch von den Werken dieser Epoche wurde verhältnismäßig wenig veröffentlicht, während die Zahl der erhaltenen Handschriften eine große ist. Die Neuzeit hat Vieles davon ans Licht gezogen und die großen Meister durch Gesammtausgaben der musikalischen Welt zugänglich gemacht.

VII.

Italien.

Neapolitanische Schule. — Rom. Bologna. Venedig. — Oper. Oratorium. Kirchenmusik. — Operndichtung. Gesangskunst.

Italien.

Mit dem 18. Jahrhundert beginnt die musikalische Glanzepoche Italiens. Ganz Italien ist von Musik erfüllt. Das goldene Zeitalter der Melodie und des schönen Gesangs bricht an. In verschwenderischer Fülle liefern die Tonsetzer immer neue Werke für Theater, Kirche und Haus. Sänger und Sängerinnen mit herrlichen Stimmen und fabelhafter Fertigkeit betreten den Schauplatz. Die leicht erregbare Menge schwelgt in Melodien, jubelt den Sängern gleich Helden zu und feiert die Componisten. Die Musik wird eine öffentliche Angelegenheit, in der es auch an Parteikämpfen nicht fehlt.

Aus Italien ergießt sich ein Strom von Musik und Musikern nach allen Richtungen. Italienische Sänger, Componisten, Kapellmeister bevölkern ganz Europa, welches die Führerschaft Italiens fast unbedingt anerkennt.

Neapel.

Seit dem Ende des 17. Jahrh. tritt der Süden Italiens in den Vordergrund. Neapel wird zum musikalischen Centrum Italiens. Venedig, Bologna und andere Städte treten von dem musikalischen Wettbewerb keineswegs zurück, doch stehen sie unter dem Einfluss Neapels. Die Römische und die Venetianische Schule in ihrer Eigenart verblassen, die Neapolitanische blüht auf.

Neapolitanische Schule.

Die Neapolitanische Schule rechtfertigt die Bezeichnung einer „Schule" in vollem Maße. Entstanden und fortgepflanzt in den Conservatorien Neapels, wo die Meister den Gesang und den Contrapunct lehrten, breitet sie sich in ihren Jüngern immer weiter aus. Während die Schule den Tonsatz lehrt, zeitigt das Klima und der Volksgeist die Melodien.

Die Conservatorien Neapels hatten ihren Ursprung in Wohlthätigkeitsanstalten, welche im 16. Jahrh. für mittellose Söhne und Waisen gestiftet wurden. Es gab deren vier: das Conservatorio dei Poveri, di S. Onofrio, di Sa. Maria di Loreto und della Pieta dei Turchini. Von Mitte des 18. Jahrh. gingen sie allmälig ein und mündeten endlich 1806 in das kön. Institut (Real Collegio di Musica).

Oper.

Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts bis auf die Zeit Mozart's wird von den Neapolitanern beherrscht. Die Oper Neapels ist zugleich die Oper Italiens.

Die neapolitanische Oper war eine Fortbildung der venetianischen. Die Theater Neapels brachten auch anfangs venetianische Opern. Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. tritt der Fortschritt der Neapolitaner deutlich hervor. Dieser liegt auf der musikalischen Seite der Oper, während die dramatische eine Vernachlässigung erfährt.

Dichtung.

Die Stoffe der Dichtungen sind nach wie vor der Mythe, oder der griechisch-römischen und mittelalterlichen Geschichte entlehnt. Selbst die besten Dichter richten ihr Augenmerk nur auf einen angemessenen Gefühlsausdruck und auf klangschöne Sprache. Dramatische Wahrheit lag ihnen ferne. Ihre Arbeiten sollten nur den Untergrund zur Entfaltung der Gesangskunst und einer bunten Reihe von Szenenbildern liefern und so dem Geschmacke einer seichten Zeit und einer üppigen Gesellschaft dienen. Eine logisch ausgeführte Handlung ist niemals, eine schärfere Charakterzeichnung der Personen nur selten zu finden. Die Unsitte, zwischen den Akten einer ernsten Oper burlesk-komische Intermezzi einzuschalten, ist vollends gegen den dramatischen Anstand.

Musik.

In musikalischer Beziehung sind, gegen die venetianische Oper gehalten, so manche Fortschritte zu verzeichnen: sie betreffen die Melodie, die ausgestaltete Form, die selbständigere Führung der Instrumente. Die Melodie wird flüssiger, wärmer, auch langathmiger: sie ist klar gegliedert, doch noch unfrei und einförmig. Die reife Süßigkeit und der leichte Schwung, die wir mit dem Begriffe der italienischen Melodie verbinden, sind noch nicht erreicht. Die Form der italienischen Oper ist nun abgeschlossen. Das Recitativ unterscheidet sich in das Secco und das begleitete. Das Secco-Recitativ, blos von den Generalbass-Accorden eines Claviers oder tiefen Saiteninstruments begleitet, bezweckt die nothwendige Verbindung der fortschreitenden Handlung: bei den Neapolitanern verflacht es sich oft bis zum Parlando. Das durch Instrumente begleitete Recitativ (Accompagnato) tritt in wärmeren, gefühlvolleren Momenten ein. Die nun durchbildete Arie hat ihre bleibende Da Capo-Form angenommen: sie wiederholt sich wohl auch in mehreren Strophen. An Coloraturen fehlt es nicht: sie sind fließend und geschmackvoller als ehemals. Die Arien werden durch Ritornelle mit den Hauptmotiven des Gesanges eingeleitet und unterbrochen. Die Duette sind meist im Nacheinander der Stimmen behandelt. Terzette und Quartette sind selten. Chöre, kunstlos gesetzt, kommen an den Aktschlüssen vor. Von bewegten Ensembles und Finales ist nicht die Rede. Die Instrumentation ist noch leer und ärmlich, doch ist die Behandlung der instrumentalen Stimmen eine selbständigere, feiner gearbeitete. Die Begleitung beschränkt sich meist auf die üblichen zwei Violinen und Bass, zuweilen treten auch tiefere Saiten-, und zur charakteristischen Färbung einzelne Blasinstrumente hinzu. Die „Sinfonien“ sind breiter, aber immer noch chormäßig. Bald entwickelt sich die Form der italienischen Ouverture, welche gegensätzlich zu der französischen, aus einem lebhaften Anfangssatz, einem langsameren Mittel- und einem schnellen Schlusssatz besteht.

Anordnung. Die Anordnung des Ganzen ist wesentlich die bekannte des 17. Jahrh.: Prolog, drei umfangreiche Akte, Licenza, Ballo. Prolog und erster Akt werden durch Sinfonien eröffnet, außerdem sind zahlreiche kleine Instrumentalsätze eingestreut. Den Hauptantheil der Oper bilden aber die Arien, deren lange Reihen durch schablonenhafte Recitative untereinander verbunden sind. In diesem Überwiegen der Arien spricht sich die beherrschende Stellung der Gesangskunst und ihrer Vertreter aus. Von den Sängern sind es die Kastraten, deren Glanzepoche in diesen Zeitraum fällt. Neben ihnen wirken die Sängerinnen. Tiefe Stimmgattungen sind selten. — Die am Schlusse der Oper angehängten Tänze sind meist von anderen Componisten mit Musik versehen. Szenische Mittel werden wie bisher reichlich aufgewendet.

Commedia. So war im Allgemeinen die Beschaffenheit der großen Oper (Opera seria oder comica). Anders geartet war die musikalische Komödie (Commedia in musica). Hier waren es Vorgänge und Szenen aus der Häuslichkeit, dem Volksleben, welche die Stoffe lieferten, hier sind auch die Keime dramatisch-musikalischer Bewegung eingeschlossen. Hervorgegangen aus der alten venetianischen Volksposse, wird die Commedia in musica von Anfang des 18. Jahrh. in Neapel heimisch, wo sie den lokalen Charakter und auch zuweilen den Dialekt annimmt und sich mit volksthümlichen Figuren, aber auch gerne mit fremdländischem Aufputz, mit Türken, Seeräubern und Sklaven ausstattet. — Der Commedia verwandt ist das komische Intermezzo, eine kurze Szenenreihe, in den Zwischenakten einer ernsten Oper und ohne jede Beziehung zu derselben eingelegt. Beide Gattungen sind die Vorläufer der Opera buffa der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., mit welcher erst die Neapolitaner ihre volle Eigenthümlichkeit entfalten.

Intermezzo.

Die gesammte Opernmusik dieses Zeitraums ist der Vergessenheit anheimgefallen; ihr entrissen zu werden verdienen wohl nur wenige Fragmente und zwar lediglich für den Concertsaal. Vielleicht die einzige Ausnahme bildet das komische Intermezzo La Serva Padrona (1732).

Oratorium. Das italienische Oratorium nach Carissimi unterscheidet sich von der Oper fast nur durch den Stoff und den Ort der Aufführung. Mit den dramatisch eingreifenden Chören ist auch seine Hauptkraft verschwunden. Zurück bleiben die Recitative und Arien sammt der üblichen Instrumentalbegleitung der Oper und der Cantate. Die meisten italienischen Operncomponisten haben auch Oratorien geschrieben.

Kirchenmusik. Die Kirchenmusik, obwohl stark verweltlicht und verweichlicht, nimmt noch immer eine achtungswerthe Stellung ein. In ihr kommt die Kunst des Tonsatzes zur Geltung, auch manches stimmungsvolle Werk entstammt dieser Zeit. Über die Kirchenwerke „alla Palestrina“ schwebt noch ein Abglanz der alten klassischen Kunst. Vorherrschend ist jedoch die begleitete Kirchenmusik, in welche der Cantaten- und Opernstyl Eingang gefunden hat. Neben zahllosen Messen gibt es Psalmen, Magnificats, Stabat mater etc. Auch für die Kirche waren fast sämmtliche Opern-Tonsetzer thätig. Mehr Lebensfähigkeit als die Oper hat

die Kirchenmusik dieser Epoche bewährt. Manche Werke derselben haben sich bis auf die neueste Zeit vererbt, wie das Stabat mater von Pergolese, jenes von Astorga, Leo's Miserere, Durante's Magnificat, Jomelli's Requiem, das Crucifixus von Lotti, ein De profundis von Clari u. A. m.

Kammermusik.

Die vokale Kammermusik wird vorwiegend durch die zahlreichen Cantaten für eine Stimme mit Begleitung vertreten. Auch das Madrigal ist noch nicht aufgegeben. Eine vornehme und gediegene Gattung erscheint in dem Kammerduett, wie es von Durante, Clari und Steffani geschaffen wurde: edle Melodik und contrapunctische Feinheit vereinigen sich in diesen Gesangstücken.

Die Instrumentalmusik betritt in Italien zuerst die Bahn des freien Styls. In der Claviermusik der Neapolitaner erscheint die Form der neueren Sonate im Keime.

Vom Ende des 17. Jahrh. an breitet die neapolitanische Schule ihre Zweige immer dichter und üppiger über Italien und die Welt aus. An der Spitze ihrer Meister steht Scarlatti.

Alessandro Scarlatti.

Biographisches.

Alessandro Scarlatti ist der Begründer der neapolitanischen Schule. Die Nachrichten über sein Leben sind lückenhaft und unbestimmt. Er ist 1659 in Trapani auf Sizilien geboren und 1725 in Neapel gestorben. Seine ersten Studien machte er vielleicht in Neapel und um 1680 bei Carissimi in Rom. Dort nahm ihn die Königin Christine von Schweden in ihre Dienste, in welchen er bis zu dem Tode derselben 1689 verblieb. Die Behauptung, dass Scarlatti sich um diese Zeit in München und Wien aufgehalten, ist nicht erwiesen. Schon 1679 wurde ein dramatisches Werk von ihm, *l'Errore innocente*, in Florenz aufgeführt, worauf 1680 die Oper *l'Onesta dell'amore* in Rom (im Palast der Königin Christine) folgt. Seine fortlaufende Thätigkeit als Tonsetzer lässt sich erst von 1697 an verfolgen, von da an verbreitet sich auch sein Ruhm. Scarlatti theilte seinen Aufenthalt zwischen Neapel und Rom. In letzterer Stadt wirkte er 1703—1709 als Kapellmeister der Kirche Sa. Maria Maggiore, wurde auch vom Papst durch den Ritterorden des goldenen Sporns ausgezeichnet, dann aber zum k. Kapellmeister in Neapel ernannt, verblieb er daselbst bis zu seinem Ende. Als Maestro am Conservatorio de' Poveri, dann an S. Onofrio gründete er seine epochemachende Schule, aus welcher zunächst Durante, Leo, Greco, Feo, Porpora, Logroscino, Hasse hervorgingen. Letzterer genoss um 1725 seinen Unterricht und in demselben Jahre besuchte ihn auch der berühmte Flötenspieler Quanz. Es ist Scarlatti's Todesjahr. Begraben wurde er in der Kirche di Montesanto in Neapel. Sein Sohn Domenico war auf dem Gebiete der Claviermusik epochemachend, eine Tochter Flaminia wird als vorzügliche Sängerin genannt.

Werke.

Al. Scarlatti ist ein Tonsetzer von erstaunlicher Fruchtbarkeit. Die Anzahl seiner Opern beträgt nach seiner eigenen Angabe mehr als 100, die seiner Messen, wie Andere versichern, 200. Dazu

kommen die nach Hunderten zählenden Cantaten, dann Oratorien, verschiedene Kirchenwerke (Psalmen, Motetten, Vespern u. s. w.), Madrigale, auch einige Clavierstücke. So imponirend diese Zahlen sind, und wären sie selbst von einer vollständigen Liste der Werke begleitet, sie bringen uns wenig Gewinn. Ist doch der größte Theil dieser Werke verloren gegangen und von den erhaltenen nur eine geringe Zahl weiteren Kreisen bekannt geworden. Etwa 40—50 der Opern Scarlatti's können namhaft gemacht werden. Zwischen der Erstlingsoper 1679 und der als 114. bezeichneten *Griselda* 1721 wären in irgend einer Hinsicht bemerkenswerth: *Pompeo* 1684 (im k. Palast zu Neapel aufgeführt), *Flavio* 1688 (die erste in Neapel öffentlich aufgeführte Oper S's.), *Rosaura*, *Teodora* 1693 für Rom, *Pirro e Demetrio* 1694 (in London 1708 gegeben), *La Caduta de' Decimviri* 1697, *Il prigioniero fortunato* 1698, *Laodicea e Berenice* 1701, *Mitridate*, *Il Trionfo della liberta* (beide 1707 in Venedig), *Il Medo* 1708, *Tigrane* 1715 (106. Oper), *Telemaco* 1717 (109. Oper).

Opern.

Oratorien.

Die Oratorien, deren Zahl mit zehn anzugeben ist, liegen zwischen 1693 und 1723. Davon wurden aufgeführt: In Rom *I dolori di Maria* 1693 und *il Sacrifizio d'Abramo*, in Florenz *Sa. Teodosia* und *S. Casimiro*, in Neapel *La sposa de' sacri cantici*.

Kirchenstücke.

Von den Messen ist nur eine kleine Anzahl erhalten, darunter eine vierstimmige alla Palestrina. An sonstigen Kirchenstücken sind zu nennen: Psalmen, Concerti sacri, Motetten, darunter als bedeutend *Tu es Petrus* für zwei Chöre, ein Miserere für die päpstl. Kapelle, eine Passion, Ave Regina, Stabat mater u. s. w. Eine Sammlung Motetten wurde in Amsterdam als Op. I und II gedruckt.

Cantaten.

Die erstaunliche Menge der Cantaten erklärt sich durch die Leichtigkeit, mit welcher Scarlatti solche Gesangstücke hingeworfen haben soll. Die Cantaten sind meist für eine Stimme mit Begleitung, auch zweistimmige und dramatische Serenaten befinden sich darunter. Vieles davon ist erhalten. 36 Arietten mit Generalbass wurden in London um 1750 veröffentlicht.

Bedeutung.

Scarlatti vereinigte die Kunst des Tonsatzes der alten Schule mit der melodischen Erfindung. Auch in seinen Opern ist das contrapunctische Gewebe als Untergrund sichtbar. Er ist gediegener, als seine neapolitanischen Nachfolger. Diese studirten den Contrapunct in ihren Conservatorien, machten aber wenig Gebrauch davon.

Die Oper Scarlatti's.

Als Kirchen- und Kammercomponist den Besten seiner Zeit beizuzählen, ruht die historische Bedeutung Scarlatti's doch in seiner dramatischen Musik. Von Grund auf Neues hat er in der Form der Oper nicht geschaffen: die Arie, das begleitete Recitativ, die Ritornelle und Sinfonien waren schon von den Meistern des 17. Jahrh. eingeführt worden. Doch verlieh er ihnen jene Abrundung und Ausgestaltung, welche ihn zum klassischen Muster der italienischen Oper auf Dezennien hinaus erhob. Seine Erfindung ist edel und fruchtbar. Neben flüchtigen Recitativen fehlt es nicht an ausdrucksvollen. Die Melodie seiner Arien

ist biegsamer und graziöser als jene der Vorgänger: sie bewegt sich jedoch in festen Motiven, welche meist contrapunctisch gedacht sind. Schon daraus ergibt sich, dass die Wärme sich nicht zur Leidenschaft steigert. Über den regelmäßigen Wechsel von Recitativ und Arie kommt auch Scarlatti selten hinaus. Charakteristik und dramatisches Leben finden sich nur in seinen komischen Opern angedeutet. Die Harmonie ist reicher und oft ungewöhnlich. Die Instrumentation zeichnet sich nicht durch größere Klangfülle, wohl aber durch freiere Stimmführung und einzelne coloristische Züge aus. Die Streichinstrumente sind auch bei ihm vorherrschend. Dass Scarlatti, nach seiner eigenen Äußerung, für die Blasinstrumente keine Vorliebe besaß, erklärt sich aus der damaligen Unvollkommenheit und unreinen Stimmung derselben. Der Gattung nach finden sich bei Scarlatti nebst der ernsten auch die komische Oper und die Bezeichnungen semiseria, Commedia, Intermezzo.

Details.

Gerühmt werden La Caduta de' Decimviri, Laodicea e Berenice, Il Medo, Tigrane. Erstere Oper soll ausdrucksvolle und originelle Züge enthalten, auch die Verwendung getheilter Violinen ist bemerkenswerth; in Tigrane kommen Blasinstrumente, namentlich Oboen und Hörner vor. Telemaco hat ein reicheres Orchester, einige anmuthende Arien. Schöne Arien enthält auch la Rosaura (in den zwei neuveröffentlichten Akten), wie die Arie der Rosaura „Se delitto" im ersten Akt, die der Climene „Non farmi più languir" und des Elmiro „Ah crudel" im zweiten Akt, reizend sind Arie und Duett aus Laodicea, ferner ein Terzett aus Griselda (beide ebenfalls in neuer Veröffentlichung).

Scarlatti's Opern verschwanden bald nach seinem Ende. Kleinere Nachfolger, die mehr dem Geschmacke der Menge huldigten, verdrängten ihn von der Bühne. In Venedig erscheint Scarlatti 1707 mit zwei Opern zum ersten- und letztenmale, in Neapel, seiner Heimat, wird nach 1719 keine seiner Opern mehr gegeben, in Rom kommt die letzte 1721 zur Aufführung. Auch in der Fremde ist es nicht anders. In Wien taucht der Name Scarlatti's mit einer Oper 1681 vorübergehend auf, München bringt eine solche noch 1721. Doch wurden auch die Werke vernachlässigt, der Ruhm und die Autorität des Meisters blieben unangetastet. Länger als die Opern erhielten sich die Kirchenwerke. Scarlatti's Kirchenmusik gehört zumeist dem Stile concertato an, nur einzelne Stücke sind a Capella. Sein Contrapunct ist klar, einfach, die Stimmen sind gesangvoll geführt.

Scarlatti, selbst ein vorzüglicher Sänger, durch seine Cantaten ein Förderer des Kammergesangs, schreitet in seinen Opern zur dramatischen Gesangskunst vor, als deren Begründer er gilt. Von seinen Zeitgenossen wurde er noch als Clavier- und Harfenspieler, wie als hervorragender Kapellmeister gerühmt. Wichtig für die Zukunft wird er aber durch die Ausbildung zahlreicher Schüler, welche seine Kunst fortpflanzten.

Nachfolger.

Die bedeutendsten unmittelbaren Nachfolger Scarlatti's sind Durante und Leo. Man nennt sie, wegen ihrer ausgebreiteten Lehrthätigkeit, die Stammväter der jüngeren neapolitanischen Schule. Der erstere ist Kirchen-, der letztere Operncomponist.

Durante. Francesco Durante, geb. 1684 in der Nähe Neapels, studirte in den Conservatorien de' Poveri und S. Onofrio unter Greco's und Scarlatti's Leitung. Er selbst wurde später Maestro (Lehrer) bei S. Onofrio und Loreto. Durante, der in ärmlichen Verhältnissen lebte, war dreimal verheiratet, theils unglücklich, theils unter seinem Stande. Sein ernster, ruhiger Charakter war mit manchen Sonderlingszügen versetzt. Er starb 1755 in Neapel und wurde in Frattamaggiore in der dortigen Kirche begraben.

Werke. Durante hat, ungleich den anderen Neapolitanern, keine Oper geschrieben. Seine Compositionen bestehen größtentheils aus Kirchenwerken, ferner aus Cantaten und Instrumentalstücken. Die Kirchenmusik Durante's umfasst mehrere Messen, zwei Requiem, drei Magnificat, Litaneien, Motetten, Psalmen und anderes. Hervorzuheben sind die Duette Durante's. Eine Anzahl von Clavierstücken, dann ein theoretisches Werk *Principii e regole di partimenti* vervollständigen die Liste.

Kirchenmusik. Der Kirchenstyl Durante's ist nicht sehr künstlich und gelehrt, zeichnet sich vielmehr durch einfache Verhältnisse, Klarheit und gute Stimmführung aus: ein Streben nach Klangfülle und Glanz geht durch seine Werke. Dieser Zug macht sich auch in seinem berühmten Magnificat. Magnificat in B-dur geltend. Die Chöre in diesem Werke sind festlich, die Duette weich, das Ganze lebendig und natürlich, doch von einigen bedeutenderen Momenten abgesehen, ohne tiefere Empfindung. Nicht höher steht das Magnificat in D. Von den Messen ist eine „alla Palestrina“, eine andere als „pastorale“ bezeichnet. Von seinen beiden Requiem, vier- und achtst., ist das letztere in C-moll vorwiegend weich und elegisch. Die Kirchenmusik Durante's, mit wenigen Ausnahmen, ist mit Instrumenten ausgestattet, Hörner und andere Blasinstrumente sind mit Vorliebe verwendet. Ein Oratorium, *La Cerva assetata*, 1719 in Neapel, Lamentationen 1751 in der päpstl. Kapelle aufgeführt (letztere in den Soli sehr verschnörkelt), sind zu erwähnen. Seine Kammerduette sind korrekt, ohne den Reiz jener von Clari oder Steffani zu erreichen; auch wurde eine Anzahl Scarlatti'scher Cantaten von Durante als Duette bearbeitet. In den allerdings trockenen Claviersonaten hat er neben dem ungleich bedeutenderen Domenico Scarlatti den freieren Clavierstyl vorbereitet. Im Ganzen ist Durante ein gediegener, doch nicht erfindungsreicher Tonsetzer. Vorwiegend ernst und feierlich, kühlen Temperaments und ohne graziöse Leichtigkeit, ist es erklärlich, dass er dem dramatischen Gebiete fern blieb. Als Harmoniker ist er bedeutend und namentlich in der Anwendung der Chromatik ungewöhnlich; in seinen Fugen sind die Themen wenig prägnant, die Durchführung aber fließend.

Schule. Durante ist der erfolgreichste Lehrer der neapolitanischen Schule. Unermüdlich, eifrig, doch ohne Pedanterie, einsichtsvoll und anspruchslos, gab er sich dem Lehrberufe hin. Viele nachmals berühmte Meister entstammten seiner Schule, zunächst Pergolese, Vinci,

Terradeglias, Jomelli, Traetta, dann mittelbar Piccini, Sacchini. Guglielmi, Paisiello. Der Stammbaum lässt sich noch weiter verfolgen.

Leo.

Wie Durante ist auch Leo ein ernster, gediegener Meister. Doch hat dieser seinen Schwerpunkt in der Oper. Leonardo Leo, geb. 1694 in San Vito unweit Brindisi, erhielt seine musikalische Ausbildung in dem Conserv. dei Turchini in Neapel durch Fago, dann durch Al. Scarlatti. Schon mit 22 Jahren war er Maestro des genannten Conservatoriums, später in S. Onofrio. Dort wnrden Fenaroli, Sala, Cafaro, vorübergehend auch Jomelli und Piccini seine Schüler. Außerdem wirkte er als Kirchenkapellmeister und Organist der k. Kapelle. Leo's Persönlichkeit wird als interessant und gewinnend, sein Temperament als lebhaft geschildert. An seinem Schreibtische, mit der Composition seiner letzten Oper beschäftigt, ereilte ihn der Tod in seinem 51. Lebensjahre, 1745.

Werke.

Die Zahl seiner Opern dürfte ca. 30 betragen. Dazu kommen Serenaten, Gelegenheitsstücke und komische Intermezzi für die Bühne. Auch schrieb er vier Oratorien, mehrere Messen und viele andere Kirchenwerke. Seine Concerte für Violoncell können als eine besondere Spezialität nicht übergangen werden.

Opern.

In seinen dramatischen Werken sind neben der Opera seria auch die Commedia und das Intermezzo vertreten. Erfolge begleiteten ihn in der ernsten, wie in der komischen Gattung. Die Melodie seiner Arien ist weicher, als die Scarlatti's, dabei noch immer edel, die Instrumentalbegleitung voller und glänzender. Leo's Opern, in Italien sehr bewundert, wurden in Neapel wie auch in Venedig, Turin und anderen Städten aufgeführt. Die größten Gesangskünstler der Zeit, die Tesi, Bulgarelli, auch Farinelli und Gizzi feierten in ihnen Triumphe. Eröffnet werden seine Opern 1718 mit der *Sofonisbe* im Teatro S. Bartolomeo in Neapel. Weiter sind hervorzuheben: *Zenobia in Palmira* 1725, *Ciro riconosciuto* 1725, die in Venedig aufgeführten Opern *Timocrate* 1723, *Argeno* 1728 und *Il Catone* 1729, ferner *Emira*, *La Clemenza di Tito*, *Demofonte*, alle drei 1735, *Achille in Sciro* 1739 in Turin, *Olimpiade* 1743 im Teatro S. Carlo in Neapel aufgeführt, endlich die letzte, unvollendete Oper *la finta frascatana* 1745.

Details.

Die Dichtungen zu den Opern Leo's sind zum Theil von Zeno und Metastasio. Bemerkenswerthe, oder in ihrer Zeit bewunderte Gesangsnummern sind: In Zenobia ein Quartett für zwei Sopr. und zwei Alt „Dai tuoi begli occhi arcieri“, in Ciro eine Arie „Rendimi il figlio“ und eine andere „Parto, non ti sdegnar“, in Emira die Arien „T'offro la sponda“ und „Amor mi parla“, in Demofonte die Arie „Misero Pargoletto“ (von Piccini gerühmt) und das Duett „La destra ti chiedo“, in der Olimpiade das Duett „Nei giorni tuoi felici“ und die Arie „Non so donde viene“. In Neapel verschwinden die Opern Leo's um 1750.

Oratorien

Von den Oratorien sind *La Morte di Abelle* (Text von Metastasio) und *Sant' Elena al Calvario*, beide v. J. 1732 die bedeutendsten.

Kirchenmusik.

Die Kirchenmusik Leo's besitzt einen imposanten Zug. Der Tonsatz ist gelehrt, der Ausdruck tief. Besonders hervorzuheben sind

Miserere. ein achtst. Miserere, das Ave Maria stella für Sopran und Begleitung, ein Credo für zehn St. und zwei Orchester.

Leo, selbst ein guter Violoncell-Spieler, war, soweit bekannt, der erste, welcher obligat für dieses Instrument schrieb. Seine fünf Violoncellconcerte mit Begleitung von zwei Violinen und Bass sind aber in den Stimmen selbständig, mehr in der Art unseres Quartetts, gehalten.

Nächst diesen Begründern der Neapolitanischen Schule sind deren berühmteste Tonsetzer in der angrenzenden Zeit: Porpora, Vinci, Pergolese, Jomelli, Hasse.

Porpora Lebensgeschichte. Nicolo Porpora wurde in Neapel zwischen 1685 und 1687 geboren, studirte im Conserv. di Loreto bei Greco, vielleicht dann noch bei Scarlatti. 1709 kam seine erste Oper, *Basilio*, in Neapel zur Aufführung, im nächsten Jahre die Oper *Berenice* in Rom: dann schrieb er zahlreiche Kirchenwerke. Zugleich eröffnete er eine Gesangschule in Neapel, welche einen großen Ruf erlangte und aus welcher ein Farinelli, Caffarelli, der Deutsche Hubert (genannt Porporino) hervorgingen. Aber auch als Lehrer der Composition wirkte Porpora. Als Hasse 1724 nach Neapel kam, hatte er die Absicht oder begann er bei Porpora zu studiren, wandte sich aber bald Scarlatti zu, und von da an entstand die später durch Eifersucht verschärfte Feindschaft zwischen Hasse und Porpora. Seine Opern wurden in Neapel, Rom, Venedig zum Theil mit Erfolg gegeben, auch dem Oratorium widmete er seine Thätigkeit. Porpora, der abwechselnd in Neapel, Rom und Venedig weilte, in letzterer Stadt 1726 als Maestro an einem der Conservatorien wirkend, hielt sich auch wiederholt und dauernd im Auslande auf. In Wien, Dresden, London war er als Componist und Gesanglehrer thätig. Nicht immer lassen sich die Zeitgrenzen für den Aufenthalt Porpora's in jeder dieser Städte genau bestimmen. In das Jahr 1725 fällt sein erster, kurzer Besuch in Wien. Die bei Hofe vorgeführten Fragmente aus seinen Opern gefielen nicht: Carl VI. hatte eine Abneigung gegen die Gesangsmanieren, mit denen gerade Porpora nicht kargte. Ein zweitesmal soll er 1728 bei einem vorübergehenden Aufenthalte mit einem vor dem Kaiser aufgeführten Oratorium einen besseren Erfolg erzielt haben. Mehrere Jahre (1733—1736) verbrachte Porpora in England. Die italienische Oper in London stand unter der Leitung Händel's: seine Gegner wollten ihm einen italienischen Rivalen gegenüberstellen und beriefen Porpora. Doch ward er Händel nicht gefährlich, seine Opern fanden keinen Beifall. Mehr Erfolg errang er als Gesanglehrer, auch gab er mehrere Werke in London heraus. 1748 verfügte sich Porpora auf Einladung des Kurfürsten von Sachsen nach Dresden, um dort die Prinzessin Maria Antonia im Gesang zu unterrichten: auch wirkte er daselbst als Kapellmeister. Hasse und Porpora verbitterten sich als Rivalen gngenseitig das Leben. Letzterer verließ bald darauf Dresden um nach Italien zurückzukehren. Von besonderem Interesse ist der letzte Aufenthalt Porpora's in Wien von 1754—1757

durch seine Beziehungen zu Haydn. Der fast 70jährige italienische Meister kam im Gefolge des venetianischen Gesandten Correr nach Wien. Mit dem Dichter Metastasio trat er hier in eifrigen Verkehr und in dessen Hause lernte er den damals 22jährigen Haydn kennen. Porpora nahm den jungen Mann, der sich in dürftigen Verhältnissen befand, als Begleiter bei den Gesangsstunden in seine Dienste. Diese erstreckten sich, wie es heißt, auch auf manche häusliche Verrichtungen und selbst die zuweilen unfeine Behandlung des mürrischen alten Maestro musste er in den Kauf nehmen. Als Ersatz dafür profitirte Haydn nicht nur viel in der italienischen Gesangskunst, sondern erhielt auch gelegentlich von Porpora Compositionsunterricht. Haydn gedachte noch im späteren Alter dankbar der Unterweisung des italienischen Meisters. Porpora zog sich nun nach Neapel zurück. Er verbrachte seine letzten Lebensjahre in Armuth und als er 1766 oder 1767 starb, musste er auf Kosten mildthätiger Musiker begraben werden.

Werke.

Seine Opern dürften, so weit bekannt, die Zahl von 40 erreichen; sie umfassen den Zeitraum von 1709—1740. Im letzteren Jahre wurde sein *Trionfo di Camilla* zur Eröffnung des Theaters S. Carlo in Neapel gegeben. Dieser Oper folgten vielleicht noch einige Werke in Venedig, auch eine Commedia und Intermezzi buffe werden genannt. Beifall fanden *Germanico* in Rom 1725, *Siface* 1726, *Semiramide* 1729, beide in Venedig, ferner *Arianna e Teseo* und *Temistocle*, welche Opern schon 1714 und 1718 in Wien aufgeführt wurden. Weder in Neapel, Venedig, Rom, noch in Wien, Dresden, London, wo überall seine Opern zur Aufführung kamen, behaupteten sich dieselben, sie waren schon bei Lebzeiten Porpora's vergessen. — Von Oratorien lassen sich sechs anführen, von denen *Il Martirio di S. Eugenio* eines seiner bedeutendsten Werke ist. Für London schrieb er 1735 *David*, für Wien 1737 *Il Gedeone*, endlich drei für Dresden. Mehrere seiner Opern- und Oratorientexte sind von Metastasio. — Für Kirchen und Klöster bestimmte Porpora seine Messen, Motetten, Psalmen, ein Salve Regina, ein Stabat mater für zwei Soprane und zwei Alt, sechs lateinische Duette. — Auch an Cantaten für eine Stimme mit bez. Bass fehlt es nicht, unter welchen die in London 1735 herausgegebenen zwölf Cantaten den größten Erfolg hatten. Seine letzte Arbeit (1765) war eine Cantate zu Ehren des heil. Januarius. — In seiner späteren Zeit schrieb er einige Instrumentalwerke, und zwar sechs Sinfonie da camera a tre strumenti (in London 1736 erschienen), zwölf Sonaten für Violine und Bass (in Wien 1754 gedruckt) und sechs Fugen für Clavier.

Porpora wird als Tonsetzer mehr Gelehrsamkeit als Erfindung nachgerühmt. Seine Opern zeichnen sich zwar durch musterhafte Recitative aus, doch stehen ihnen nur eine Reihe einförmiger Arien gegenüber. In seinen Cantaten bewährt sich der Meister der Gesangskunst. Die Violinsonaten sind nach dem Vorbilde Corelli's gehalten; sie waren sehr geschätzt und erschienen, sowie die zwölf Cantaten, in wiederholten Auflagen. Die Clavierfugen sind ziemlich trocken.

Vinci.

Leonardo **Vinci** war ein zu seiner Zeit gefeierter Operncomponist. Geb. 1690 in Strongoli im Königreich Neapel, erhielt er seine Ausbildung durch **Greco** und betrat 1719 die dramatische Laufbahn. Seine ersten Werke waren komische Opern in neapolitanischer Mundart, welche im Teatro dei **Fiorentini** zu Neapel aufgeführt wurden. Von 1723 beginnt die Epoche seines allerdings schnell verblühenden Ruhmes. Nicht blos **Neapel**, sondern auch **Rom** und vor allem **Venedig** waren Zeugen seiner Erfolge, welche von den vornehmsten Sängern der Zeit getragen wurden. Auch in London fand 1725 eine seiner Opern Beifall. 1728 zog sich der bisher leichtlebige Maestro in ein Kloster Neapels zurück und schrieb nun Kirchenmusik: auch bekleidete er die Stelle eines k. Kapellmeisters. Schon 1732 starb er in seinem 42. Jahre, wie es heißt, durch einen Giftmord. Begraben ist er in dem Kloster del Rosario in Neapel.

Opern.

Von den **Opern** Vinci's, deren Zahl sich auf 20—30 belaufen dürfte, sind zu nennen: das Erstlingswerk *Il Cecato fauco* (Cieco falso) 1719, eine Commedia, welcher andere derselben Gattung folgten, *Semiramide* 1723 für Rom, *Astianatte* 1725 für Neapel, *Ifigenia in Tauride*, 1725 in Venedig aufgeführt und als sein bestes Werk angesehen. Aus *Didone abbandonata*, 1728 in Rom gegeben, wird der letzte Akt gerühmt: aus seiner letzten Oper *Artaserse*, 1732 nach seinem Tode ebenfalls in Rom aufgeführt, die Arie *Deh respirar lasciatemi*. Vinci schrieb auch für Florenz und Turin. In Wien wurde sein Artaserse 1730 gegeben. — Von Oratorien sind *La protezione del Rosario* und *la Vergine addolorata* anzuführen, von Kirchenstücken **Messen** und anderes.

Seine Opern, ernste und komische, enthalten weiche und ausdrucksvolle Melodien, sind aber sonst ohne Tiefe und dramatischen Kern. Vinci schrieb für den Geschmack der Menge, welche nur nach zärtlichen Gesängen verlangte. Auch Vinci's Erfolge verflüchtigten sich bald.

Pergolese.
Biographisches.

Pergolese, dem ein tragisches Geschick nur eine kurze Lebenszeit vergönnte, verdankt seine Berühmtheit zweien seiner Werke, der **Serva Padrona** und dem **Stabat mater**. Giov. Battista **Pergolese** (Pergolesi) ist geb. 1710 in **Jesi** (zwischen Rom und Ancona): der Familienname ist vielleicht von dem Orte Pergola abgeleitet. Von armen Eltern stammend, wurde er 1726 in das Conserv. dei Poveri in **Neapel** aufgenommen, wo er sich im Violinspiel ausbildete und die Composition unter **Greco**, dann unter **Durante** und **Feo** studirte. Später erhielt er den Posten eines Kapellmeisters in Loreto. Sein erstes Werk war ein geistliches Drama *La Conversione di S. Guglielmo*, welches mit komischen Intermezzi versehen 1731 in einem Kloster dargestellt wurde. Nun wendete er sich dem **Theater** zu, anfangs mit wenig Glück. Da erschien 1733 auf dem Teatro S. Bartolomeo sein Intermezzo *La Serva Padrona*, der einzige große Wurf seines Lebens. Die späteren Opern wurden kühl aufgenommen,

ja seine letzte *l'Olimpiade* (Text von Metastasio) erlebte in Rom im T. Tor di Nona 1735 eine entschiedene, dabei unverdiente Niederlage. Nach Neapel zurückgekehrt, arbeitete Pergolese, schon körperlich gebrochen, an seinem Stabat mater. Fieber und Husten hemmten oft die Arbeit. Doch war sie ihm bestellt und zehn Dukaten der bedungene ärmliche Lohn. Es sollte sein Schwanengesang werden. Vergebens erhoffte er Linderung von der besseren Luft in Puzzuoli; dort starb er 1736 in seinem 26. Lebensjahre an der Schwindsucht. Ein Monument erhebt sich über seinem Grabe in der dortigen Domkirche. Sein Heimatsort Jesi ehrte ihn durch ein Denkmal, welches ihm 1890 daselbst errichtet wurde.

Werke.

Pergolese's dramatische Arbeiten, deren 14 aufgezählt werden, sämmtlich in die Zeit von 1731—1735 fallend, gehören theils der ernsten, theils der komischen Gattung an. Anzuführen sind von Dramen: *La Sallustia* mit dem Intermezzo *Amor fa l'uomo cieco* 1731, *Il prigionero superbo* mit dem Intermezzo *La Serva Padrona* 1732 (oder 1733), *Adriano in Siria* mit dem Interm. *La Contadina astuta* 1734, alle diese für Neapel, und seine letzte Oper *l'Olimpiade* 1735 in Rom; außerdem von Komödien: *Lo frate inamorato* 1732, *Il flaminio* 1735, beide im T. dei Fiorentini in Neapel gegeben; von Intermezzi: *Il Maestro di Musica* und *Il geloso schernito* im T. S. Bartolomeo. — Zu erwähnen sind noch von Kirchenwerken eine Messe für den Dankgottesdienst nach dem Erdbeben in Neapel zu zehn St. und mit zwei Orchester, eine andere für vier Chöre, zwei Oratorien, ein Salve Regina a v. s. mit Begleitung, endlich das berühmte Stabat mater. — Von seinen Cantaten wurde eine Sammlung in Neapel gedruckt. Eine Cantate, fällt in sein Todesjahr. Ferner sind 24 Terzette für zwei Violinen und Bass von ihm in London und Amsterdam veröffentlicht worden. Unter den ernsten Opern Pergolese's wurde die Olimpiade trotz ihres anfänglichen Missgeschicks berühmt. Die Arien *Se cerca, se dice* und *Trementi oscuri atroce* fanden großen Beifall.

Neben Logroscino und Galuppi ist Pergolese einer der Vorläufer der ausgebildeten Opera buffa. Er zeichnet sich nicht nur durch leichte melodische Erfindung, sondern auch durch steten Anschluss an die Worte und lebendigere dramatische Gestaltung aus. In dieser Beziehung ist die Serva Padrona ein kleines Meisterstück.

La Serva Padrona.

Die unbedeutende, aber drollige Handlung wird blos von zwei Personen, Uberto und der Magd Serpina getragen, denen sich der Diener Vespone als stumme Person zugesellt. Das zweiaktige Stück enthält viele Secco-, auch einige begleitete Recitative, sonst Arien und zwei die Akte schließende Duette. Die Begleitung beschränkt sich auf das Streichquartett. Es kommt sehr viel gesprochener Dialog vor. Die Musik, an sich nicht reich an Erfindung oder Abwechslung, ist von heiterem, echt italienischen Humor erfüllt, natürlich und lebendig, auch mit charakterischen Zügen ausgestattet. Es ist der echte Buffostyl, der hier zur Erscheinung kommt. Bemerkenswerth sind die Eingangsarie Uberto's (Bass), die köstlich sprudelnde Arie in G-dur der Serpina (Sopran) im 1. Akt, der ein ausdrucksvolles Recitativ des Uberto vorangeht; im 2. Akt ein interessantes Recitativ desselben mit darauffolgender prägnanten

Arie in Esdur, endlich das Schlussduett. La Serva Padrona feierte in Paris, 1752—1754, von Italienern dargestellt, Triumphe. Als Servante Maitresse in das Französische übertragen, bürgerte sich das Stück in Paris, als Die Magd als Herrin auch in Deutschland ein. Von einer guten Darstellung unterstützt, könnte es noch heute Wirkung machen. — Ein anderes Intermezzo, La Contadina astuta, hatte ebenfalls großen Erfolg.

Stabat mater.

Das Stabat mater für zwei Frauenstimmen (Sopran und Alt), mit Begleitung von Streichinstrumenten, ist vorwiegend im Styl der Opera seria gehalten. Widersprechende Urtheile, von der schwärmerischen Bewunderung bis zur abfälligsten Kritik, begleiteten dieses Werk. Im Ganzen verdient es nicht seinen Ruf, den es wohl meist der rührenden Legende seines Urhebers, dann der schönen und dankbaren Führung der Singstimmen verdankt. Die Erfindung in den Arien und Duetten, aus welchen das Stück ausschließlich besteht, ist gering und oft nichts weniger als kirchlich. Nur einzelne Stellen und etwa das vorletzte Duett „Quando corpus morietur" wirken tiefer. — Im Laufe der Zeit erfuhr das Stabat mater Pergolese's mehrfache Bearbeitungen, wie von Paesiello, Salieri; J. A. Hiller gab es 1774 mit unterlegtem Text von Klopstock heraus. — Auch das Salve Regina wird zu seinen besten Compositionen gezählt

Als Meister des Tonsatzes ist Pergolese nicht zu betrachten; auch in den vielstimmigen Messen entfaltet er keine größere contrapunctische Kunst.

Die Erfolge, welche Pergolese während seines kurzen Lebens versagt blieben, stellten sich überreich nach seinem Tode ein — in Neapel, wo seine Opern noch bis 1750 gegeben wurden, in Paris mit der Serva Padrona, in ganz Europa mit dem Stabat mater. Zu den beliebten Stücken gehört auch die Arie *Tre giorni son che Nina*, welche ihm zugeschrieben wird. Der Glorienschein des Leidens umgibt bis auf unsere Tage seine weiche, elegische Musik.

Jomelli. Lebensgeschichte.

Eine kernigere Künstlergestalt, verglichen mit Pergolese, stellt sich in Jomelli dar, einem zu seiner Zeit hochangesehenen Opern- und Kirchencomponisten, dessen glänzendste Lebensepoche seine Wirksamkeit in Stuttgart bildet. Nicola Jomelli wurde 1714 in Aversa, unweit Neapel, als der Sohn eines reichen Kaufmannes geboren. Seine musikalischen Studien machte er bei Durante und Feo, wichtiger noch war die Förderung, die er Leo verdankte. Auch der Verkehr mit P. Martini in Bologna in späterer Zeit gereichte ihm zum Nutzen. Seine theatralische Laufbahn begann er 1737 mit der Commedia *l'Errore amoroso*, die er im Teatro Nuovo in Neapel zur Aufführung brachte, welcher 1738 und 1740 *Odoardo* und andere Opern für Neapel und Rom folgten. In Bologna gab er 1741 *Ezio* (von Metastasio), in Venedig *Merope*. Sein Erfolg in dieser Stadt brachte ihm die Ernennung zum Maestro am Cons. delle Donzelle povere; hier schrieb er auch seine ersten Kirchenwerke, darunter sein bewundertes Laudate pueri für zwei Chöre und das Oratorium Gioas. Dann erscheint er wieder 1746 als dramatischer Componist in Rom, in Neapel im T. S. Carlo mit den Opern *Didone*, *Artaserse* und anderen. Im Jahre 1749 hielt sich Jomelli vorübergehend in Wien auf, wo er fünf Opern zur Aufführung brachte. Er verkehrte viel mit Metastasio, die Kaiserin Maria Theresia begleitete er

zum Gesange. Darauf wirkte er durch fünf Jahre in Rom als Kapellmeister an der Peterskirche und als Componist. Auf der Opernbühne erstand ihm ein Rivale in dem Spanier Terradeglias, der mit seiner Oper einen Erfolg über ihn davontrug. An diesen Sieg knüpft sich eine abenteuerliche Sage, welche von der erhitzten Parteileidenschaft erfunden wurde. Nach derselben fand man eines Tages Terradeglias ermordet am Ufer des Tiber, ein Opfer der Rache Jomelli's. Diese Erzählung widerlegt sich am besten durch den weiteren unbehelligten Aufenthalt Jomelli's in Rom. Von dem Ruf dieses Tonsetzers zeugen die Anträge, die ihm nun von verschiedenen Höfen zugingen. Er entschied sich für Stuttgart. Als Kapellmeister und Componist des Herzogs von Würtemberg verlebte er dort 15 Jahre von 1754—1769. In beherrschender Stellung entwickelte er eine bedeutende Thätigkeit als vorzüglicher Dirigent, brachte 17 ernste und drei komische Opern auf die Bühne und schuf zahlreiche Kirchenstücke. Sein Gehalt betrug 4000—6000 Gulden. 1769 kehrte Jomelli in sein Vaterland zurück. Noch 1770 und 1771 brachte er neue Opern in Neapel zur Aufführung, jedoch ohne Erfolg. Die Italiener fanden nun seine Musik zu gelehrt. Jomelli zog sich mit seiner Familie nach Aversa zurück, wo er seine letzten Lebensjahre in behaglichem Wohlstande zubrachte und daselbst 1774 starb. Jomelli's Gestalt wird als groß und korpulent, sein Charakter als edel und liebenswürdig geschildert.

Stuttgart.

Jomelli war als Componist sehr produktiv. Seine Opern werden auf 44 veranschlagt; ihnen gegenüber stehen auch zahlreiche Kirchenwerke. Die Opern gehören meist der ernsten Gattung an; sie wurden in ganz Italien, ferner auch in Wien, Stuttgart, Madrid gegeben. Den größten Erfolg scheinen errungen zu haben: *Merope* in Venedig, *Ifigenia* und *Artaserse* in Rom, *Didone* in Wien, *Fetonte*, *Pelope*, *Demofonte* und *Alessandro* in Stuttgart. *Armida*, 1770 in Neapel mit wenig Glück aufgeführt, gehört gleichwohl zu seinen besten Werken, ebenso die *Olimpiade*. Jomelli hielt sich meist an die Texte Metastasio's. Manche seiner Opern hat er wiederholt bearbeitet.

Opern.

Jomelli's Opern dienen ebenso der Gesangskunst wie die der anderen Neapolitaner, sie zeichnen sich jedoch weniger durch melodische Erfindung, als durch größeres Feuer und Pathos vor ihren Gefährtinnen aus. Die Arien nehmen auch bei ihm den ausgedehntesten Raum ein; fast sämmtlich gehören sie den höheren Stimmlagen an und sind oft mit Coloraturen überladen. Die Recitative sind in den für Italien geschriebenen Werken flüchtig, in den für Deutschland bestimmten dramatischer gehalten. Den Duetten für zwei hohe Stimmen schließt sich in den Terzetten der Tenor an. Chöre sind selten. Die Instrumentation ist einfach, in der Stimmführung ohne Selbständigkeit; von Blasinstrumenten kommt die Oboe am häufigsten zur Verwendung. Reicher sind die in Deutschland entstandenen Opern bedacht, auch wird auf dynamische Abstufungen Werth gelegt, was die vorgeschriebenen Zeichen bekunden. Unter den Ouverturen finden sich mehrere beachtenswerthe. Seine spätere Art entfremdete ihn

den Italienern. Die ungewohnten Modulationen erregten ihr Missfallen und den Sängern schrieb er nicht dankbar genug.

Details. In Heinse's Kunstroman Hildegard von Hohenthal werden mit besonderer Wärme angepriesen: Die Arie des Rinaldo „Guarda chi lascio“ aus Armida, die Arie „Che intesi eterni Dei“ aus Olimpiade, der Marsch, das Recitativ und Duett im ersten Akt, die Arie der Dido „Già vedi Enea“ mit Terzett im zweiten Akt aus Didone, die Arien „Ombra che pallida“ aus Vologeso, der Giunia „Parto, ma attendimi“ aus Cajo Fabrizio, der Dircea „Se tutti i mali“ aus Demofonte.

Kirchenwerke. Wie bei den neapolitanischen Componisten überhaupt, gerathen auch seine Opern bald in Vergessenheit, während manche seiner Kirchenwerke, namentlich das große Requiem, 1769 geschrieben, und das Miserere, seine letzte Composition, sich noch lange in Ansehen erhalten. Noch werden das in London gedruckte Passionsoratorium, das in Venedig geschriebene Oratorium Gioas, endlich das Laudate Pueri für vier Soprane und vier Alt als bedeutend angesehen.

Hasse. Zu den Koryphäen der neapolitanischen Schule gehört der Deutsche Hasse. In seinem Kunstschaffen schließt er sich völlig Italien an und wird einer der glänzendsten Vertreter der italienischen Oper in Deutschland. Obwohl Hasse's Leben weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrh. reicht, fällt doch der Schwerpunkt seines Wirkens in die erste Hälfte desselben.

Leben Johann Adolf Hasse wurde 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren. Bald verrieth sich seine musikalische Begabung, verbunden mit einer schönen Stimme. Als Tenorist der Hamburger Oper, welche unter Keiser's Leitung in Blüthe stand, wirkte er von 1718 an durch vier Jahre und bildete sich zugleich zum fertigen Clavierspieler aus. 1723 trat er in Braunschweig mit seiner ersten Oper Antigone hervor, die einzige, die er in deutscher Sprache geschrieben. Nun wendet sich Hasse nach Italien. 1724 in Neapel angekommen, soll er seine Studien bei Porpora begonnen, bei Scarlatti fortgesetzt haben. Nicht lange konnte er sich des Unterrichts dieses Meisters erfreut haben, da Scarlatti schon ein Jahr später starb. Hasse eröffnete seine Opernlaufbahn in Neapel 1726 mit dem beifällig aufgenommenen *Sesostrate* und nun reihte sich Erfolg an Erfolg. In Venedig war ihm das Glück besonders hold. Hier gewann er nicht blos den Ruhmeslorbeer, sondern auch die Hand der schönen und gefeierten Sängerin Faustina Bordoni, die er 1730 heiratete. In demselben Jahre gab er in Venedig *Dalisa* mit der für Faustina geschriebenen Titelrolle und *Artaserse*, mit welchem er den größten Opernerfolg seines Lebens errang. Bald darauf wurde

Dresden. das Ehepaar Hasse an den kurfürstlichen Hof in Dresden berufen, er als Kapellmeister und Direktor der Oper, sie als Primadonna. Die Zeit ihres Wirkens in der sächsischen Hauptstadt, mit 1731 beginnend, umfasst im Ganzen 30 Jahre, doch bis 1740 mit großen Unterbrechungen. Hasse debutirte in Dresden mit den Opern *Cleofide* und *Alessandro nell' Indie*, dann wandte er sich wieder nach Italien, wo man seine Opern in Rom, Mailand, Neapel gab, und er sich einer Beliebtheit erfreute, die

ihm den Beinamen „*il caro Sassone*“ eintrug. 1733 wurde er nach London berufen, um gleich Porpora gegen Händel ausgespielt zu werden und fand mit seinem Artaserse großen Beifall. Seit 1740 wirkte Hasse fast ausschließlich in Dresden in steigendem Einfluss, auch Faustina feierte Triumphe. Als Friedrich d. Gr. nach der Schlacht von Kesselsdorf 1745 in Dresden weilte, hörte er Hasse's Arminio und interessirte sich für den Componisten, den er auch in seine Nähe zog und sich von ihm zu seinem Flötenspiel begleiten ließ. 1750 hielten sich Hasse und Frau auf Einladung Ludwig XV. vorübergehend in Paris auf. Im nächsten Jahre nahm Faustina in der Oper Ciro Abschied von der Bühne. Bei dem durch das Bombardement von Dresden 1760 verursachten Brande verlor Hasse seine Manuskripte, ein Verlust, der um so empfindlicher war, als eben eine Gesammtausgabe seiner Werke bei Breitkopf in Leipzig in Vorbereitung stand. Nun kamen, eine Folge des siebenjährigen Krieges, schlechte Zeiten für Theater und Kapelle; beide mussten 1763 aufgelöst werden. Hasse und seine Frau wurden mit ärmlichen Bezügen in den Ruhestand versetzt. Sie begaben sich nach Wien zu mehrjährigem Aufenthalte. Hier war der Stern Gluck's mit der Oper Orfeo aufgegangen, doch fand auch Hasse seine Anhänger. Von 1763—1766 schrieb er im Auftrage des Hofes sechs Opern und das Intermezzo *Piramo e Tisbe*, welches besonders ansprach. Im Jahre 1770 trafen der alte Hasse und der 14jährige Mozart in Mailand zusammen, Hasse, um seine letzte Oper Ruggiero, Mozart, um seine erste größere Oper Mitridate auf die Bühne zu bringen. Neidlos soll der alte Maestro das Genie des Knaben anerkannt haben. Seine letzten Lebensjahre brachte das Ehepaar Hasse in Venedig zu. Noch war die Schaffenskraft Hasse's nicht erloschen, ihren Rest weihte er der Kirchenmusik. Zu erwähnen ist, dass Hasse schon in Dresden katholisch geworden. Ein Te Deum von ihm kam noch 1782 in Gegenwart des Papstes Pius VI. zur Aufführung. Hasse starb 1783, 85 Jahre alt. Begraben ist er in der Kirche S. S. Ermagora e Fortunato. Über Faustina's letzte Lebenszeit fehlt es an verbürgten Nachrichten. Hasse hinterließ einen Sohn und zwei Töchter, beide vorzügliche Sängerinnen.

Werke.

Nach seinem eigenen Verzeichnisse hat Hasse über 50 Opern, einige Intermezzi, zehn Oratorien, viele Kirchen- und auch Instrumentalwerke geschrieben. Bei den Opern, deren Dichtungen meist von Metastasio herrühren, erscheinen manche Titeln wiederholt, da Hasse einzelne Textbücher zweimal und öfter in Musik setzte. Als die gelungensten, oder erfolgreichsten derselben sind zu nennen: Artaserse (1730 in Venedig, dann in Dresden und London): zwei Arien aus dieser Oper, nämlich *Pallide il sole* und *Per questo dolce amplesso* sind durch den Sänger Farinelli berühmt geworden. Ferner: Dalisa, Cleofide, Alessandro, Arminio (in vier Bearbeitungen), La Clemenza di Tito (der Text von Metastasio ist derselbe, den 59 Jahre später noch Mozart componirte), endlich das Intermezzo Piramo e Tisbe. Arien, nichts als Arien bilden den überwiegenden Inhalt dieser Opern.

Opern.

Cleofide enthält deren beispielsweise 28, dazu meist Secco-Recitative nebst einigen Accompagnati, ein Duett, eine einleitende Sinfonia, zwei Märsche und ein Schlusschor. Ähnlich sind auch die anderen Opern beschaffen. Die Arien sind von dem Sänger für Sänger geschrieben, dankbar, stimmgemäß, maßvoll, doch vieles der freien Ausführung überlassend. Die für Faustina componirten Arien bewegen sich in der ihr eigenen mittleren Stimmlage und spiegeln den ruhigen, edlen Charakter ihres Vortrages ab. Hasse's Melodie ist warm, aber gemessen, ohne Leidenschaft, auch sehen die Arien einander in Form und Ausdruck sehr ähnlich. Alles trägt den Stempel einer leichten und seichten Arbeit. Von der Kunst des Tonsatzes zeigt sich in diesen Werken kaum eine Spur. Auch die Instrumentation ist dünn und kunstlos. Dramatische Wahrheit ist den Opern Hasse's ebensowenig eigen, als jenen seiner Zeitgenossen. Ungleich diesen blieb er der komischen Gattung ferne. Der ruhige, fast feierliche Charakter seiner Musik passte sich vollkommen dem Oratorium an und brachte auch seine Kirchenmusik der Oper sehr nahe. Von Oratorien sind zu nennen: *I Pellegrini al sepolcro*, *La Conversione di S. Augustino* für Dresden, *S. Elena al Calvario*, *Giuseppe riconnosciuto*, *La Caduta di Gerico*. In allen diesen sind die Recitative ausdrucksvoll behandelt, es finden sich schöne Arien, wie in den Pellegrini die Bassarie *D'aspri legato*, in La Caduta di Gerico die Sopranarie *Enigma ai pensier*, auch bedeutende Chöre, wie in S. Elena der Chor *Di quante pene è frutto* mit dem Choral „O Lamm Gottes", in Giuseppe der Chor des ersten Finales, in Agostino der Schlusschor.

Oratorien.

Kirchenwerke.

Zahlreich sind auch Hasse's Kirchenwerke, darunter Messen, Requiem's, mehrere Te Deum, über 100 Motetten und Psalmen; berühmt sind das in Venedig geschriebene Miserere, die Messe in D-moll und ein Te Deum, welches man noch alljährlich in Dresden hören kann. Von geringer Bedeutung sind die Instrumentalwerke, bestehend in „Sinfonien" und Concerten für mehrere Instrumente, dann Claviersonaten.

Gedruckt wurden während der Lebenszeit Hasse's nur wenige seiner Werke. Fünf Opern wurden in London veröffentlicht, eine in Leipzig (im Clavierauszug), eine andere in Wien. Das Oratorium I Pellegrini ist von Hiller in Leipzig deutsch als die Pilgrime auf Golgotha herausgegeben worden. Endlich sind fünf Cantaten für eine Stimme in Leipzig, Clavierconcerte und Sonaten, ein Concert für Horn in Paris, London und Leipzig erschienen.

Der Ruhm Hasse's, welcher in seiner Epoche nur durch den Al. Scarlatti's überstrahlt wurde, verblasste bald; die Nachbarschaft des lebensvolleren Piccini in Italien, wie die der unvergleichlich bedeutenderen Meister Gluck und Mozart in Deutschland stellte ihn in Schatten.

Andere Neapolitaner

Mit der Betrachtung der vorstehenden Meister ist die Gallerie der Neapolitaner dieses Zeitraumes keineswegs vollständig durchwandert. Jedenfalls verdienen mehrere derselben noch der Erwähnung. Vor Allem ist der Altmeister Fago, Greco, Gizzi, Gallo und Feo zu gedenken, der vier ersteren auch als Schüler Al. Scarlatti's.

Fago (geb. 1674) schrieb viele Opern. Greco (geb. 1680) war vorzugsweise Kirchencomponist, Gizzi (1684—1745) besonders als Gesangslehrer, Gallo als kirchlicher Tonsetzer thätig. Feo (geb. 1685) studirte bei Pitoni in Rom und schloss sich in seinen Kirchenwerken der römischen Schule an: hervorzuheben sind ein Oratorium, welches er 1739 für den Kreuzherren-Orden in Prag schrieb und eine zehnst. Messe.

Fago. Greco. Gizzi. Gallo. Feo.

Giuseppe Porsile (1672—1750) begann seine Laufbahn in Spanien als Kapellmeister Carl III. und war später in Wien als Hofcompositor unter Carl VI. durch 30 Jahre (1720—1750) thätig. Oratorien, unter welchen Giuseppe riconnosciuto, Opern, von denen besonders Spartacus 1726 gerühmt werden, waren aus seiner Feder geflossen. — Franc. Mancini (1674—1739), Kapellmeister in Neapel war auch als Lehrer angesehen. — Dom. Sarro (Sarri) schrieb viele ernste Opern für Neapel, mit Didone hatte er 1724 großen Erfolg. — Dom. Scarlatti, der Sohn Alessandro's, hat auch Opern geschrieben, wie Amleto 1715 für Rom (die erste musikalische Bearbeitung dieses Stoffes), Narcisso 1720 für London.

Porsile. Mancini. Sarro. Dom. Scarlatti.

Wichtiger in historischer Beziehung, doch in seinen Werken ganz verschollen, ist Nic. Logroscino (ca. 1700—1763). Durch das dramatisch bewegte Finale, welches er in seinen komischen Opern (Commedie) zuerst einführte, war eines der Hauptelemente der ausgebildeten Opera buffa gegeben. Von seinen zahlreichen in den Theatern Neapels aufgeführten Stücken, darunter manche in neapol. Mundart, hatten den bedeutendsten Ruf *Il Governatore*, *Il vecchio marito*, *Tanto bene e male* u. s. w.: sie scheinen nicht über Neapel hinaus gedrungen zu sein. Durch Piccini, dessen Buffo-Opern mit 1754 beginnen, ward Logroscino übertroffen und verdrängt.

Logroscino.

Zu den Vertretern der komischen Oper, doch auf ausländischem Boden, gehört auch Duni (1709—1775). Wie Logroscino war er ein Schüler Durante's, hielt sich in Paris, Wien, London auf und ließ sich 1757 bleibend in Paris nieder. Seine Opernthätigkeit beginnt 1735 in Rom mit Nerone, welche Oper über Pergolese's gleichzeitiger Olimpiade den Sieg davontrug. Andere Opern, meist für Neapel geschrieben, folgten bis 1755. Während eines mehrjährigen Aufenthalts in London führte er nebst Opern auch ein Oratorium auf. Längere Zeit weilte Duni in Parma, wo er zu dem Dichter Goldoni in nähere Beziehung trat und dessen buona Figlia in Musik setzte. Dort fand er auch Veranlassung französische Singspiele zu componiren; diese führten ihn bald nach Paris, wo er seine wichtigste Thätigkeit entfaltete. Durch seine leichten und heiteren Singspiele legte er den Grund zu der Opera comique der Franzosen.

Duni.

Zwei Tonsetzer spanischer Abkunft, reihen sich ebenfalls den Neapolitanern an: Perez und Terradeglias. David Perez (1711—1778) begann seine Laufbahn in Italien und beschloss sie in 26jähriger Wirksamkeit in Lissabon als Direktor der dortigen Oper. Mehr als in seinen Opern, die er in Neapel (S. Carlo), Palermo,

Perez.

Wien, London und Lissabon zur Aufführung brachte, wird er in seiner Kirchenmusik geschätzt. Responsorien von ihm wurden in London gedruckt. — Dom. Terradeglias (Teradellas), geb. 1711 in Barcelona, in Neapel von Durante ausgebildet, debutirte daselbst mit seiner Oper Astarte, schrieb dann für Rom und London; er starb 1751 in Rom. Das Schauermärchen seiner angeblichen Ermordung auf Anstiften Jomelli's wurde schon erwähnt. Nur wenige seiner Werke haben sich erhalten. Feuer und Energie des Ausdrucks werden ihm nachgerühmt. In London wurde eine Sammlung seiner Arien veröffentlicht.

Terradeglias.

Nur flüchtig zu erwähnen sind noch, bevor wir von den Neapolitanern Abschied nehmen: Giuseppe Scarlatti, Neffe oder Enkel Alessandro's, in Wien thätig; Pasquale Caffaro (1706—1787), Opern- und Kirchencomponist, von dem ein Stabat mater 1785 in Neapel gedruckt wurde; Gaetano Latilla (1713—1789), Onkel Piccini's, von 1762 an durch zehn Jahre Kapellmeister bei S. Marco, mit vielen Opern und auch Kirchenstücken; Rinaldo da Capua, der um 1770 in Rom lebte, dessen komisches Intermezzo „La Zingara“ 1752 bis 1754 in Paris gegeben und, von Favart in das Französische übertragen, gedruckt wurde; Nic. Sala (—1800), durch 60 Jahre Maestro am Conserv. della Pietà in Neapel, Verfasser eines berühmten theoretischen Werkes. — Alle die Genannten gehören vorwiegend in die zweite Hälfte des 18. Jahrh.

Rom.

Rom bietet in unserem Zeitraum in seiner musikalischen Richtung kein von dem übrigen Italien wesentlich verschiedenes Bild. Auch Rom ergibt sich den Reizen der Oper. Doch wird dieselbe zumeist von den Neapolitanern eingeführt, während die kirchliche Kunst hier ihre alte Heimat besitzt. Noch sind die Überlieferungen des 16. Jahrh. in der päpstlichen Kapelle nicht ganz erloschen, noch treten einzelne kirchliche Tonsetzer bedeutend hervor, aber die weltliche Musik theilt sich mit der kirchlichen in die Herrschaft. Neben der vornehmen Welt bleiben auch die Großen der Kirche in der Schätzung der weltlichen Musik nicht zurück. Den schon früher genannten Kirchenfürsten reihte sich nun der Kardinal Ottoboni an, ein ebenso großherziger als kunstsinniger Mann. Er unterhielt eine eigene Kapelle mit Corelli an der Spitze; fremde Künstler fanden bei ihm gastliche Aufnahme, wie Dom. Scarlatti, Händel. In seinem Palaste ließ er nicht blos Oratorien, sondern auch Opern zum Vergnügen der römischen Gesellschaft aufführen. Auch eine werthvolle Sammlung von Musikwerken nannte er sein eigen. Bei ihm versammelten sich oft die Mitglieder der 1690 zur Förderung der Poesie gestifteten Accademia dei Arcadi, welche später auch die Musik aufnahm und über ganz Italien verbreitet war.

Ottoboni.

In der Kirchenmusik dieses Zeitraumes herrscht der concertirende Styl, wie sich zugleich der Zug nach Massenwirkung erhält. Noch hat Rom einen hervorragenden Meister in Pitoni, dem in weitem Abstande andere sich gesellen.

Pitoni.

Gius. Ottavio Pitoni, geb. 1657 in Rieti, aber seit frühester Kindheit in Rom, genoss den Unterricht Foggia's und bildete sich an den Werken Palestrina's. Von 1677 bis an sein Ende bekleidete er die Stelle eines Kapellmeisters in mehreren Kirchen Roms, zuletzt von

1719 bei S. Peter im Vatikan. Zu hohem Alter gekommen, beschloss er sein überaus thätiges Leben 1743 und wurde in der Markuskirche in Rom beigesetzt. Pitoni's Fruchtbarkeit grenzt an das Unglaubliche. Für S. Peter schrieb er die Musik für das ganze Kirchenjahr. Zahlreich sind seine Messen und Psalmen ohne und mit Begleitung. Ein Streben nach großartiger Wirkung durchzieht sein Schaffen. Von den zwei- und dreichörigen Werken bis zu dem Massenaufgebot von 48 Stimmen in zwölf Chören erhebt sich sein polyphoner Bau: etwa 60 Messen und Psalmen gehören dieser mehrchörigen Setzart an. Gerühmt wird ein 16stimmiges Dixit, welches noch alljährlich während der Charwoche in der Peterskirche gesungen wird. Ein vierst. Requiem a Capella v. J. 1688 ist ein kunstvolles bedeutendes Werk. Die Messe *In Nativitate Domini* v. J. 1743 soll seine letzte Arbeit sein. Eine Sammlung Motetten wurde in Rom 1697 gedruckt. Auch als Lehrer entfaltete Pitoni eine bedeutende Thätigkeit. Eine verdienstliche geschichtliche Arbeit des gelehrten Tonsetzers bilden die Notizen über die römischen Meister von 1500—1700, welche sich in der Originalhandschrift in der Bibliothek des Vatikans befinden.

Gasparini.

Francesco Gasparini (1668—1737), Schüler Corelli's und Bern. Pasquini's, wirkte zuerst in Venedig, dann als Kapellmeister am Lateran in Rom, schrieb Opern, Kirchenmusik und Cantaten: geschätzt war sein vielverbreitetes Lehrbuch des Generalbasses. Zu nennen sind noch: Cannicciari (—1744), ein bedeutender Kirchencomponist, Gaetano Carpani, auch als Lehrer berühmt, Chiti, der Nachfolger Gasparini's im Lateran, Fil. Ciampi, Kirchen-Kapellmeister in Rom.

Cannicciari.

Wenn auch die heimischen Tonsetzer das Gebiet der Oper selten betraten, so litt doch Rom in diesem Zeitraum an Opernvorstellungen keinen Mangel. Zwar hatten unter dem sittenstrengen Papst Innocenz XII. (—1700) die Theater harte Verfolgungen zu erdulden, doch von 1710 angefangen entschädigten sie sich reichlich. Eine Reihe von Opern, zum Theil für Rom geschrieben, zog nun an dem lebhaft theilnehmenden Publikum vorüber, Werke der Neapolitaner Porpora, Vinci, Pergolese, Jomelli, Terradeglias etc.

Bologna.

Bologna fährt auch im 18. Jahrh. fort sich als bedeutende Musikstadt zu behaupten. Die philharmonische Akademie erreichte im 18. Jahrh. ihre Blüthe: sie hatte ihre Mitglieder und ernannte ihre Principi (Fürsten). Die Akademie erhielt sich bis in die neueste Zeit. Der Dom von S. Petronio bildete den Mittelpunkt kirchlicher Kunst. Die Theater brachten Opern einheimischer und fremder Tonsetzer in großer Zahl. Bologna, und zwar der Schule Colonna's (s. S. 43), entstammen die berühmten Meister Clari und Bononcini.

Clari.

Giov. Carlo Maria Clari, geb. in Pisa 1669, brachte sein Leben in Bologna und in seiner Vaterstadt zu, wo er gegen 1745 starb. Er war ein gediegener und feinsinniger Kirchen- und Kammercomponist. Mit einer einzigen Oper *Il savio delirante* trat er 1695 hervor. Von

seinen Kirchenwerken ist besonders ein De profundis mit Orgel und Orchester bekannt geworden. Drei Oratorien von ihm wurden 1705 und 1709 in Florenz aufgeführt. Seine Hauptleistung bilden aber die Kammerduette und Terzette mit Bass; sie sind ebenso kunstvoll als melodisch fließend erfunden. Veröffentlicht wurden sie als Op. I. in Bologna 1720. Hervorzuheben sind die Duette *Quando tramonta il sole* und *Volle speranza ardita*.

Bononcini.

Ein bewegteres Leben war dem zweitgenannten Schüler Colonna's beschieden. Giovanni Bononcini (Buononcini) ist von den drei Tonkünstlern dieses Namens, Vater und zwei Söhnen, der berühmteste. Der Vater, Giov. Maria B. (1640—1678), Kirchenkapellmeister in Modena, war besonders als Verfasser eines theoretischen Werkes angesehen. Marc Antonio B. (1675—1726), der jüngere der beiden Söhne, blühte mehr im Verborgenen, war aber vielleicht der Bedeutendste der Familie. Um 1721 wirkte er als Kapellmeister in Modena. Von seinen Opern, deren er acht hinterlassen, wird noch die Rede sein. Der ältere Sohn, Giovanni, geb. 1672, verließ bald nach vollendeter Lehrzeit sein Vaterland. Schon mit 20 Jahren finden wir ihn in Wien als Cellisten der Hofoper. Nun beginnen seine Wanderjahre. In Rom brachte er 1694 zwei Opern auf die Bühne, in Berlin weilte er gleichzeitig mit Ariosti und führte dort 1703 seinen Polyphem vor. In Wien war Bononcini 1700—1711 als Hofcompositor angestellt. Den wichtigsten Abschnitt seines Lebens bildet aber sein zwölfjähriger Aufenthalt in London. 1720 wurde er dahin berufen, um an der neugegründeten italienischen Opernakademie, deren Leiter Händel war, mit oder vielmehr gegen diesen als Componist zu wirken. Er hatte die Adelspartei für sich, während die Hofpartei zu Händel hielt. Das Glück begünstigte Bononcini in mehrfacher Hinsicht: er glänzte durch sein Cellospiel, seine Opern gefielen, er war der Liebling mehrerer Adelsfamilien, besonders der Marlborough's; seine 1721 in London veröffentlichten Duette fanden reißenden Absatz. In der Oper debutirte er mit Astarte, bis 1724 folgten u. A.: Crispo, Griselda und noch 1727 Astyanax. Bald darauf nahm sein Glück ein Ende, meist durch eigene Schuld. Seine Werke gefielen nicht mehr, sein launenhaftes und hochfahrendes Wesen zog ihm persönliche Feinde zu. Ein Vorfall, der seinem Charakter einen Makel anheftete, machte ihn vollends in England unmöglich. Bononcini, obwohl selbst nicht erfindungsarm, trug wie es scheint kein Bedenken sich gelegentlich auch fremdes Gut anzueignen. Die schon 1706 mit Erfolg gegebene Oper Camilla, ein Werk seines Bruders Marc Antonio, ließ er als das seine gelten, dasselbe sagt man der Griselda nach. Doch sind dies keine erwiesene Thatsachen. Klarer lag der Fall mit einem Madrigal, welches Bononcini 1728 der *Academy of ancient music* überreicht hatte, und das man mehrere Jahre nachher in einem bereits 1705 in Venedig gedruckten Madrigal von Lotti wiedererkannte. Nach dieser Entdeckung verließ Bononcini 1732 England, begab sich, von einem Goldmacher bethört, nach Paris, wo er auch

Leben

künstlerisch thätig war. 1748 besuchte er noch Wien und zog sich dann nach Venedig zurück; dort starb er, über 80 Jahre alt geworden.

Werke.

Die Zahl der Werke Bononcini's ist beträchtlich. An 20 Opern schrieb er für Italien, Wien, London; unter den letzteren waren Astarte und Griselda die erfolgreichsten. An Muzio Scaevola 1721 betheiligten sich Händel, Bononcini und Pippo, jeder mit einem Akt. Die Oratorien sind, nach einem derselben, La Conversione di Maddalena 1701 zu schließen, recht seicht und profan. Von seinen Kirchenwerken sind zwei achtst. Messen und das Begräbnisanthem für den Herzog von Marlborough 1722 zu nennen. Die Messen sollen zu seinen schönsten Werken gehören. Außerdem sind anzuführen seine Kammerduette, ein Te Deum 1748 für Wien geschrieben, endlich Instrumentalstücke, und zwar Symphonien, Sonaten für zwei Violinen und Bass, Claviersuiten.

Von Bononcini ist verhältnismäßig viel gedruckt worden. In Bologna: Duetti da camera 1694, die beiden achtst. Messen, das Oratorium Giosue und Symphonien; in London: die Opern Camilla, Astarte und Griselda, Cantate e Duetti 1721, Arrangements aus seinen Opern für Clavier, Violine u. Flöte, zwölf Sonaten f. zwei Viol. u. B. 1732, endlich Claviersuiten. Viele Manuskripte, namentlich Kirchenwerke befinden sich in Modena, Wien, London, Cambridge.

Bononcini war ein begabter, doch weder genial noch tief angelegter Componist. Die Kunst des Tonsatzes war nicht seine Sache. Er ist vorzugsweise Melodiker; Anmuth, auch Empfindung zeichnen ihn als solchen aus, doch fehlt ihm die Mannigfaltigkeit. Die mit Instrumenten concertirenden Arien sind gut gearbeitet, auch die Ouverture zu Griselda ist beachtenswerth. In London suchte er Händel's Manier nachzuahmen. Seine besten Werke scheinen die Kammerduette, die Opern Astarte und Griselda und die Messen zu sein.

Ariosti.

Attilio Ariosti, geb. um 1660 in Bologna, wurde Dominikanermönch, verließ aber den Orden um für die Bühne zu schreiben. Er begann 1686 mit Dafne in Venedig, war durch einige Zeit Kapellmeister in Berlin und wurde bald nach Bononcini an die Opernakademie in London berufen. In dem Dreigestirn Händel, Bononcini, Ariosti war er der matteste Stern. Doch wurden mehrere seiner Opern, namentlich Coriolan 1723 und Artaserse 1725, mit Beifall gegeben und sogar, ein seltener Fall in jener Zeit, in Partitur gedruckt. Die gleichfalls in London veröffentlichten Cantaten sollen sein bestes Werk sein. Ariosti war ein Virtuose auf der Viola d'amour, welches Instrument er in England einführte. Von der Öffentlichkeit vernachlässigt, verließ Ariosti 1728 England und zog sich, wie man glaubt, wieder in sein Kloster zurück.

Andere Meister.

Von den Bologneser Meistern ist Perti schon früher besprochen (s. S. 54), dessen Schüler Pistocchi und Aldovrandini, dann die beiden Predieri (s. S. 43) erwähnt worden. G. A. Ristori wirkte von 1715 bis 1753 in Dresden als Opern- und Kirchencomponist. P. F. Tosi ist zumeist als Gesanglehrer und Verfasser des Werkes „Opinioni de'Cantori" bekannt; er hielt sich lange in London auf und war 1705—1711 k. Hofcompositor in Wien. Der gelehrte Padre Martini (1706—1784),

der Stolz Bologna's und die Autorität der Musiker Italiens, entfaltet seine Thätigkeit als Lehrer, theoretischer und historischer Schriftsteller erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.

Venedig.

Venedig besaß auch im 18. Jahrh. an der Markuskapelle einen musikalischen Hort. Kapellmeister, Organisten, Sänger wurden aus den Würdigsten erwählt. Auch die Instrumente waren gut bestellt. Die Zahl der Sänger betrug 24, die der Instrumentalisten erhob sich bis auf 55. Nicht blos in S. Marco, auch in anderen Kirchen Venedigs konnte man gute Musik hören. Die Conservatorien sorgten für den Nachwuchs. Es gab deren vier: *degl' Incurabili*, *dei Mendicanti*, *Ospitaletto*, *Pietà*. Wie in Neapel waren die Conservatorien auch hier Wohlthätigkeitsanstalten; eine Spezialität Venedigs bildeten die für arme Mädchen bestimmten. Der Musikunterricht, stets von vorzüglichen Meistern ertheilt, wurde später zur Hauptsache. Im Conserv. de la Pietà gab es sogar ein Mädchenorchester. Die Oper florirte. Die Theater Venedigs boten das Beste, was Italien an neuen Werken und Gesangskräften besaß. Nicht minder günstig stand es um die Instrumentalmusik, welche durch Meister wie Vivaldi, Albinoni, Pescetti u. A. vertreten war. Auch der Dilettantismus und die Volksmusik entfalteten ein reges Leben. Die Vornehmen gaben in ihren Häusern Musikakademien, das Volk sang seine Barcarolen und Lieder. — Venetianische Musiker und Componisten wurden mit Vorliebe in das Ausland berufen: so finden wir Lotti in Dresden, Caldara, Ziani und Badia in Wien, Porta in München, Galuppi in Petersburg. Andererseits kamen viele fremde Musiker, durch die Oper angezogen, nach Venedig. — Der Musikverlag der Familie Gardano blühte im 18. Jahrh. fort. Durch die Handelsbeziehungen der Republik fand ein lebhafter Verkehr, auch in Musikwerken, mit dem Auslande statt.

Was Al. Scarlatti für Neapel, Pitoni für Rom, Colonna für Bologna, bedeutet für Venedig Legrenzi. Aus seiner Schule gingen viele venetianische Tonsetzer hervor, vor Allem Lotti.

Lotti.

Antonio Lotti, einer der letzten Vertreter des alten a Capella-Styls, wie des edlen Kammergesangs, ist venetianischer Abkunft. Er wurde gegen 1667 in Hannover, wo sein Vater Kapellmeister war, vielleicht aber in Venedig geboren. Jedenfalls kam er frühzeitig in die Lehre Legrenzi's und trat schon mit 16 Jahren als Componist einer Oper hervor. Den später folgenden Opern gesellten sich eine Anzahl von Kirchenwerken hinzu. Das Leben und Wirken Lotti's gehört fast ausschließlich Venedig und seiner Markuskirche an. Als Sänger 1689 angestellt, von 1692 an zweiter, dann erster Organist, erlangte er erst nahe an seinem Lebensende 1736 den Posten eines Kapellmeisters. Eine Episode in dieser langjährigen Thätigkeit bildet sein Aufenthalt in Dresden, wohin er 1717 von dem Kurfürsten August I. berufen wurde. Begleitet von seiner Frau, der vorzüglichen Sängerin Santa Stella und mehreren Sängern traf er daselbst ein, führte einige seiner Opern auf und war auch für die Kirche thätig. Nach Ablauf seines Urlaubs kehrte

Lotti schon 1719 nach Venedig zurück. (Kutsche und Pferde, deren er sich auf dieser Reise bediente, behielt er als Erinnerung und vererbte sie noch an seine Frau.) Lotti wirkte auch als Lehrer, und sind als seine Schüler Saratelli, Marcello, Pescetti, besonders aber Galuppi hervorzuheben. Lotti starb 1740, seine Frau 1759. Die Nachkommen einer Schwester Lotti's finden sich noch in Hannover.

Werke.

Von den Opern Lotti's, etwa 20 an der Zahl, sind die meisten für Venedig componirt, drei Opern und Intermezzi für Dresden, eine für Wien. Dramatische Lebendigkeit wird ihnen nicht nachgerühmt, dagegen manche schöne Arie. Eine derselben, *Pur dicesti*, ist beliebt geworden. Die Oratorien Gioas und Giudetta, letzteres 1701 gedruckt, wurden in Venedig, zwei andere 1712 und 1714 in Wien aufgeführt. Am bedeutendsten ist Lotti in seiner Kirchenmusik. Der Tonsatz ist einfach und klar, der Ausdruck edel und tief. Als Harmoniker ist er kraftvoll, fast kühn. In der pomphaften Wirkung erscheint er als echter Venetianer. Die für S. Marco geschriebenen Werke sind a Capella, nur zuweilen mit Orgelbegleitung. Einige seiner Kirchenstücke haben einen hervorragenden Ruf erlangt, wie ein Benedictus und Miserere in D-, ein anderes in G-moll, eine Messe für die Kirche S. Geminiani in Venedig, ein achtst. Crucifixus (in Dresden geschrieben), ein Requiem, der Psalm Laudate pueri. Als Madrigalist reiht sich Lotti den Besten an. Seine Madrigale in den 1705 in Venedig erschienenen *Duetti, Terzetti e Madrigali* (dem Kaiser Josef I. gewidmet) wurden sehr geschätzt. Eines derselben *In una siepe ombrosa* ist durch das berüchtigte Plagiat Bononcini's oft genannt worden. Das Madrigal *Spirito di Dio*, welches Lotti zum Bucentore (der Feier der Vermählung des Dogen mit dem Meere) 1736 geschrieben, wurde populär. Im Ganzen hat sich nicht viel von den Werken Lotti's erhalten, noch weniger ist davon bekannt geworden.

Caldara.

Antonio Caldara, ein achtungswerther und ungemein fleißiger Tonsetzer, dessen Hauptthätigkeit Wien angehört, ist in Venedig um 1670 geboren, studirte bei Legrenzi, trat in den Sängerchor von S. Marco ein und wirkte 1714 als Kapellmeister in Mantua. Von 1716 bis zu seinem Ende 1736 nahm er den Posten eines Vicekapellmeisters Carl VI. in Wien ein. Neben dem Oberkapellmeister Fux war er auch Lehrer Carl VI. in der Composition. 1723 dirigirte Caldara in Prag die zur Krönung des Kaisers aufgeführte Festoper von Fux. Eine gewisse Dunkelheit ist über seine letzten Lebensjahre und sein Ende gebreitet. In Venedig trat er schon in seinem 18. Jahre mit seiner ersten Oper Argene hervor, mit Lotti und Ariosti zusammen schrieb er 1696 Tirsi. Eine enorme Anzahl dramatischer Werke folgte für Venedig und andere italienische Städte, dann für Wien. 1716 schrieb er für Salzburg *Il Giubilo della Salza*, von 1717 an für Wien *Cajo Mario*, *Coriolano* und noch viele andere Opern und Festspiele. Noch 1737 wurde seine letzte Oper *l'Ingratitudine castigata* in Venedig gegeben.

Wien.

Werke.

Unter seinen zahllosen Compositionen befinden sich 69 Opern, worunter einige geistliche Dramen, dann Oratorien, viele Messen und andere Kirchenstücke, eine Anzahl Cantaten, endlich Instrumentalstücke. Die für Wien geschriebenen Opern sind sämmtlich über Dichtungen von Zeno. Die Opern Caldara's sind flüssig, auch anmuthig in der Melodie, sonst einförmig und ohne dramatischen Werth. Nicht ohne Bedeutung sind seine in der Wiener Hofkapelle aufgeführten Oratorien, deren Texte von Zeno und Metastasio herrühren. Werthvoller ist seine Kirchenmusik, in der guter Tonsatz und feierlicher Ausdruck herrschen. Als sein berühmtestes Kirchenwerk ist das 16stimmige Crucifixus zu bezeichnen. Caldara's Kirchenmusik ist meist mit Instrumentalbegleitung versehen. Eine Sammlung von sechs Messen wurde in Bamberg, andere Kirchenwerke in Italien gedruckt, der größte Theil aber blieb Manuskript. Zahlreich sind seine Kammercantaten für 1—3 Stimmen, theils blos mit Bass, theils mit Instrumentalbegleitung. Eine Sammlung von zwölf Cantaten wurde in Venedig 1699 gedruckt. In dieser Gattung ist Caldara schätzenswerth durch fließende Melodie und gediegene Arbeit. Auch zwei Sammlungen Sonaten für zwei Violinen und Bass von Caldara, der sich auf dem Titel Cellist nennt, wurden in Amsterdam veröffentlicht.

Marcello.
Leben.

Benedetto Marcello, ein venetianischer Patrizier, Staatsmann, Tonkünstler und Schriftsteller, verdankt seinen musikalischen Ruhm den von ihm gesetzten Psalmen. Marcello ist 1686 in Venedig geboren. Umgeben von einer Atmosphäre feiner Bildung, welche mit den Ideen der griechischen Renaissance versetzt war, wuchs er heran. In dem damaligen Venedig fanden Kunst und Künstler in den Palästen der Großen eine gastliche Stätte. Die Giustiniani, Mocenigo, Cavalli, Contarini u. A. thaten sich in der Pflege von Poesie und Musik hervor: so auch die Familie Capello, welche den Namen Marcello angenommen. Benedetto wendete sich mit Hingebung der Musik zu, dem Gesange und der Composition, in welcher er von Gasparini unterrichtet wurde. Daneben bereitete er sich durch das Studium der Rechtswissenschaft für seinen öffentlichen Beruf vor. Schon mit 21 Jahren sehen wir ihn im Rath der Vierzig seinen Sitz einnehmen, und von da an wirkt er nacheinander als Advokat, Richter, Staatsmann. 1730 kam er mit dem Range eines Provenditore (Verweser) der Republik nach Pola, wo er acht Jahre zubrachte, um endlich als Schatzmeister in Brescia 1739 seine Tage zu beschließen. In der Franziskanerkirche daselbst liegt er begraben. Allgemeine Trauer folgte seinem Tode. Eine Gedenktafel ist in Venedig in der Nähe des Palastes Marcello angebracht.

Marcello's künstlerisches Ansehen, welches alle Begriffe und wohl auch sein Verdienst überstieg, brachte ihm verschiedene Ehrungen ein; er ward Mitglied der Philharmonischen Akademie in Bologna, der Arkadier in Rom, und der Enthusiasmus seiner Landsleute erhob ihn zum „Fürsten der Musik". Marcello war Weltmann. Neben seiner Kunst nahmen Freunde, Verhältnisse, Vergnügungen einen großen Raum in seinem Leben ein; auch war er nicht frei von Launen und Sonderbarkeiten. Einst hört er zu nächt-

licher Zeit in der Entfernung eine schöne Stimme, die ihn bezaubert; die Stimme kommt aus einer Gondel, er nähert sich der Sängerin und Rosana Scalfi, ein Mädchen niederer Herkunft, wird seine Schülerin, dann in geheimer Ehe seine Frau. — Während eines Kirchenbesuches gibt ein Stein unter seinen Füßen nach, er stürzt in eine Gruft, ohne sich zu verletzen; dieser Vorfall ändert seine Sinnesart, er wird demüthig und fromm. — Gegen Künstler war er theilnehmend und hilfreich. Als Galuppi mit seiner ersten Oper einen Misserfolg erlitt, war es Marcello, der ihn aufrichtete und ermunterte. Der Sängerin Faustina Bordoni stand er mit seinem Unterricht oder seinen Rathschlägen bei.

Werke.

Dass Marcello neben seiner vielseitigen Thätigkeit und geselligen Lebensweise die Zeit gefunden, so Vieles zu dichten und zu componiren ist erstaunlich. Für die Bühne hat er zwar nur wenig geliefert, dagegen schrieb er mehrere Oratorien, darunter *Giuditta* (1710 gedruckt), *Il trionfo della poesia e della musica* 1733 (von Fètis gelobt). Zu allen diesen Werken hat Marcello selbst die Texte verfasst und nur diese wurden veröffentlicht. Fruchtbarer war er in der Kammermusik für Gesang und für Instrumente. Concerti a 5 stromenti (wahrscheinlich sein erstes Werk) erschienen schon 1701, darauf Sonate di cembalo, Sonate für fünf Instrumente mit Flöte und Bass 1712, Canzone madrigalesche ed Arie zu 2—4 St. 1717. Von größeren Cantaten wären zu erwähnen: eine für Carl VI. 1725 gedichtete und componirte Serenata zu sechs St., dann *Timoteo o gli effetti della musica*, nach Dryden. In manchen Gesangsstücken hat sich Marcello's Humor und Ironie Luft gemacht, so in dem Madrigal *No che lassù ne' cori* (einem Spott auf die Kastraten), in der *Cantata enarmonica* mit Kreuzen und Been gleichzeitig, in der Strofa *Come l'onde furibonda* im fünftheiligen Takt. Von seiner Kirchenmusik ist hervorzuheben: die 1712 für Bologna geschriebene große Messe, die sogenannte Messone, ein Dixit, ein sechsst. Tantum ergo und ein siebenst. Salve Regina, beide in canonischer Schreibart. Die schriftstellerischen Arbeiten Marcello's sind meist verloren gegangen. Eine Teorica musicale blieb Manuskript. Aufsehen erregte sein *Il Teatro alla moda*, eine Satire auf Dichter, Componisten, Sänger u. s. w., welche um 1720 erschien und mehrere Auflagen erlebte.

Psalmen.

Jenes Werk, welches Marcello mit einer förmlichen Glorie umgab, waren seine 50 Psalmen.

Der Text von Giustiniani ist eine freie Bearbeitung der alten Poesien. Die ersten 25 Psalmen erschienen 1724, die anderen 1726 und 1727, das Ganze in acht Foliobänden unter dem Titel „Estro Poetico-armonico, Parafrasi sopra i Salmi“ bei Loviso in Venedig. Bald nach ihrem Erscheinen waren die Psalmen das Entzücken der Venetianer, die Aufführungen fanden in großer Besetzung unter Mitwirkung der Sänger von S. Marco statt, berühmte Fremde betheiligten sich öfters daran, wie die Tesi, Bordoni, die Sänger Carestini, Broschi. Der Ruf der Psalmen und ihres Schöpfers verbreitete sich über ganz Europa. Schon 1728 führte Mattheson das Werk in Hamburg auf; in England wurden Marcello's Psalmen übersetzt und 1757 herausgegeben. Spätere Ausgaben in Italien, Frankreich und Deutschland reichen bis in das gegenwärtige Jahrhundert.

Beschaffenheit.

Die Psalmen Marcello's sind für eine bis vier Stimmen geschrieben, in einzelnen Stücken wechseln Soli und Tutti. Die Begleitung

9*

besteht aus einem fortlaufenden Bass, zuweilen gesellen sich Violine und Cello hinzu. Manche Stücke sind a Capella gesetzt. Recitative sind häufig angebracht. Der Gesang lehnt sich stellenweise an gregorianische Weisen, an die Melodien der spanischen Juden, auch eine angeblich griechische Hymne kommt vor. Im Ganzen ist der Styl ein einfacher: in den ariosen Gesängen sind Coloraturen vermieden, der Contrapunct beschränkt sich auf Imitationen, am Schluss aber fügt Marcello einen sechsst. Canon hinzu, gleichsam um sein Können zu erweisen. Eine Vorrede, welche dem 3. Bande vorangeht, verbreitet sich über die antike Musik und deren Vorzüge, enthält ferner Anweisungen zum Vortrage der Psalmen. Dass das Psalmenwerk Marcello's der echten Kirchenmusik angehört, kann kaum behauptet werden, doch ist der Gesang fließend, die Melodie von edler Einfachheit, die Harmonie für die Zeit oft ungewöhnlich. Es finden sich auch charakteristische, malende Züge, so im 3. Psalm das Brüllen des Löwen, im 10. der Vogelflug, andere im 13., 17. und 18. Psalm. Zu den schönsten gehören der 22. und 28. Psalm. Mögen die Ansichten über den Werth dieses Werkes noch so weit auseinander gehen, den Componisten desselben als „vornehmen Dilettanten" abzufertigen ist man keineswegs berechtigt.

Galuppi. Leben.

Baldassare Galuppi, dessen Wirken sich weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts erstreckt, steht noch in nahem Zusammenhange mit den vorerwähnten Meistern. Er ist 1706 auf der venetianischen Insel Burano, als der Sohn eines Barbiers, geboren. Schon mit 16 Jahren wagte er sich mit einer Oper hervor, welche in Venedig mit Skandal durchfiel. Aus seiner tiefen Entmuthigung erhob ihn Marcello, der seine Fähigkeiten erkannte und den bisherigen Naturalisten in Lotti's Schule brachte. Nun widmete sich Galuppi durch drei Jahre dem Studium und ward der Lieblingsschüler dieses Meisters. Seine 1729 aufgeführte Oper Dorinda, deren Text Marcello für ihn schrieb, brachte ihm den ersten Erfolg. Von da an blieb ihm das Glück treu. Mit jeder neuen Oper, von welchen er alljährlich zwei und mehr in Venedig auf die Bühne brachte, stieg seine Beliebtheit und sein Ruf drang auch in das Ausland. In London, wohin sich Galuppi 1740 begab, fanden mehrere seiner Opern Beifall. 1748 wurde er zum Vicekapellmeister an S. Marco ernannt, 1762 rückte er zum ersten Kapellmeister vor. Durch die Reorganisation der Kapelle erwarb er sich ein bleibendes Verdienst. Eine Berufung nach Petersburg unterbrach 1765 seine Thätigkeit an S. Marco. Während eines dreijährigen Aufenthalts in der nordischen Hauptstadt leitete er das von der Kaiserin Catharina neuerrichtete Theater, schrieb Opern für dasselbe und veranstaltete Concerte bei Hofe. Reich belohnt kehrte er 1768 nach Venedig zurück und verblieb auf seinem früheren Posten für den Rest seines Lebens. Galuppi starb 1785, 79 Jahre alt und wurde in der Kirche S. Vitale begraben. Seiner zahlreichen Familie hinterließ er ein bedeutendes Vermögen. An S. Marco folgte ihm Bertoni.

Galuppi war einer der fruchtbarsten Operncomponisten seiner Zeit. Durch mehr als ein halbes Jahrhundert schrieb er für das Theater, von dem er sich erst 1774 zurückzog: die Zahl seiner ernsten und komischen Opern beträgt über 60. Viele Dichtungen Zeno's, fast alle Dramen von Metastasio und Lustspiele von Goldoni setzte er in Musik. Seine Bedeutung ruht in der komischen Oper. Dieser verlieh er vor und neben Piccini durch launige Züge und lebhaftere Gestaltung ihr charakteristisches Gepräge. Seine melodische Erfindung ist leicht und flüchtig bei unbedeutender harmonischer Grundlage, die Instrumentation selbständiger.

Opern.

Von seinen komischen Opern (Opere buffe oder giocose) mögen hier genannt werden: *Il mondo della luna, Il Re dei matti, Il mondo al rovescio, L'uomo femina, Il Re alla caccia, Gli amanti ridicoli,* fast alle von Goldoni. Galuppi's Komödien waren in Venedig populär und in manchen derselben stieg er ziemlich tief zu dem Volksgeschmack hinab, so in einem Carnevalsstück, in welchem der venetianische Pöbel parodirt wird, oder in einer jüdischen Burleske, welche in dem Ghetto selbst zum Ergötzen der Juden dargestellt wurde.

In zweiter Linie stehen Galuppi's ernste Opern, von denen etwa Siroe für Venedig, Demetrio für Wien, Didone abbandonata und Ifigenia in Tauride für Petersburg zu erwähnen sind. Von seinen zahlreichen Oratorien wurden mehrere mit Erfolg aufgeführt, insbesondere *Tres pueri in captivitate Babylonis,* welches an 100 Wiederholungen erfuhr. In der Kirchenmusik ist Galuppi schwächer; ein Te Deum ist jedoch berühmt geworden. Ein vorzüglicher Clavierspieler, schrieb Galuppi auch Sonaten für dieses Instrument.

Andere Venetianer.

Von den Venetianern dieses Zeitraums sind noch erwähnenswerth: Ant. Biffi (—1733), Kapellmeister an S. Marco, mit mehreren Opern und den achtst. Psalmen, welche noch heute in der Markuskirche gesungen werden; Ben. Vinacesi (—1740), Opern- und Kirchencomponist, von dem auch Kirchensonaten gedruckt wurden; M. A. Gasparini, Sänger und Gesangslehrer; Giov. Porta, in München als Kapellmeister und Componist angestellt; G. M. Ruggiero, der Opern für Venedig, auch Instrumentales und Cantaten schrieb; Gius. Saratelli, ein Schüler Lotti's, Kapellmeister an S. Marco, Kirchencomponist; G. B. Pescetti, ebenfalls aus Lotti's Schule, war für die Oper in Venedig thätig und gab auch Claviersonaten heraus. In Wien wirkten von venetianischen Meistern: Carlo Badia, M. A. Ziani.

Besitzen auch Neapel, Rom, Bologna und Venedig die Führung im Musikleben Italiens, so betheiligen sich doch noch andere Städte, wie Florenz, Ferrara, Mantua, Turin, Mailand an demselben: auch sie haben ihre Theater, ihre Kirchenkapellen, ihre lokalen Meister. In Palermo hat Astorga das Licht der Welt erblickt, aus Florenz stammt Conti. Beide schließen sich noch den Berühmtheiten ihrer Zeit an.

Astorga.
Leben und Werke.

Emanuele d'Astorga (1681—1736), besitzt eine romantische Lebensgeschichte, in welcher Wahrheit und Dichtung schwer zu unterscheiden sind. Als Jüngling musste er den Vater (Graf Roferano) als Revolutionär vor seinen Augen hinrichten, seine Mutter in demselben

Augenblicke sterben sehen. Er wurde in dem Kloster Astorga in Spanien untergebracht, von dem er den Namen annahm. Dort bildete er sich in der Musik aus. 1704 weilte er in Parma, wo er den Hof durch seinen Gesang und seine melodiösen Cantaten entzückte. Eine Neigung für die Prinzessin Farnese soll seine Entfernung veranlasst haben, worauf er sich 1705, mit einem Empfehlungsbrief an Leopold I. versehen, nach Wien begab, wo er auch später sich wiederholt aufhielt. Ein unstetes Wandern führte ihn nach Italien, Spanien, Deutschland, England. In letzterem Lande soll er zwei Jahre zugebracht, auch sein Stabat mater, welches 1713 in Oxford aufgeführt wurde, geschrieben haben. Um 1720 zog er sich nach Böhmen zurück und starb 1736 auf dem Fürst Lobkowitz'schen Schlosse Raudnitz. Astorga componirte Kirchenstücke und namentlich viele Cantaten. Letztere, für eine Stimme mit Begleitung des Cembalo geschrieben, sollen sich durch edle, ausdrucksvolle Melodie auszeichnen; eine ziemliche Anzahl derselben ist erhalten. Hervorgehoben werden die Cantaten: *Quando penso*, *Torna Aprile*, *In questo cor*. Seine, wie es scheint, einzige Oper Dafni, welche 1709 in Barcelona auf der Bühne erschien, wurde noch 1726 in Breslau gegeben. Von seinen Kirchenstücken ist nur das Stabat mater bekannt und berühmt. Es ist für vier Stimmen mit Orchester componirt und enthält in neun Sätzen Sologesänge, Duette, Terzette und Chöre. Das Werk ist wohlklingend, im Tonsatz gediegen, ernster und kirchlicher als Pergolese's Stabat mater. Hervorzuheben sind der fugirte Chor *Eja mater* und der Schlusschor.

Conti

Der Florentiner Francesco Conti (1681—1732) war in der komischen Oper glücklich. Als vorzüglicher Theorbist wurde er 1701 in der Kapelle Leopold I. angestellt, 1713 stieg er zum Hofcompositor auf. Nach seiner ersten 1706 in Wien aufgeführten Oper Clotilde folgen noch etwa 15 meist komische Opern für Wien; ihnen schließen sich auch neun Oratorien, Serenaden, Motetten und Cantaten an, welche den guten Tonsetzer verrathen. Mit Don Chisciotte (Quixote) hatte er seinen größten Erfolg. Diese Oper wurde zuerst in Wien 1719, dann 1722 in Hamburg in deutscher Sprache gegeben. Es ist eine Tragikomödie voll charakteristischer Züge, in der Zeichnung der einzelnen Personen treffend.

Ein Sohn, Ignaz, den Conti hinterließ, war auch Componist. Auf diesen bezieht sich der ärgerliche Vorfall, ein Streit mit einem Geistlichen und dessen Folgen, welchen Mattheson fälschlich dem Vater zuschreibt.

Operndichtung.

Der Oper dieses Zeitraums kam der gebesserte Zustand der italienischen Dichtkunst zu statten. Wohl ermangelte die Operndichtung der dramatischen Lebendigkeit und Gestaltung, doch lagen diese nicht in den Bedürfnissen des damaligen Geschmacks, auch hätten die Tonsetzer nichts damit anzufangen gewusst. Ihre Vorzüge bestehen dagegen in einem vernünftigeren Zusammenhang der Handlung, einer geordneteren Form und edleren Sprache. Die ernste und die komische Gattung werden nun sinngemäßer getrennt. Den historischen Stoffen

der Opera seria gegenüber, gewinnt die novellistische und Lustspiel-Literatur in den Komödien Boden, auch Stoffe aus dem häuslichen Leben und Volksszenen werden nicht verschmäht. Die Lustspiele Goldoni's erscheinen häufig benützt.

Stampiglia.

Zeno.

Metastasio.

Die Zahl der italienischen Librettisten in diesem Zeitraum ist überaus groß. Die bedeutendsten sind Stampiglia, Zeno und Metastasio, alle drei Hofpoeten in Wien. Stampiglia wirkte von 1707—1713. Apostolo Zeno von 1718 bis ca. 1730 in Wien. Letzterer war einer der fruchtbarsten dramatischen Dichter, wichtiger noch ist er als Historiker. Der Begabteste in dieser Gruppe ist Pietro Metastasio (1698—1782). Sein Familienname war Trapassi. Als Nachfolger Zeno's wurde er 1730 von Carl VI. nach Wien berufen, wo er durch 50 Jahre emsig schaffend weilte. Metastasio ist einer der besten italienischen Poeten, dessen Sonette zum klassischen Muster der Zeit wurden. In der dramatischen Dichtung vereinigte er in sich jene Vorzüge, welche den Anforderungen der damaligen Oper entgegenkamen. Es ist daher begreiflich, dass seine lyrischen Dramen von den Tonsetzern bevorzugt wurden. Von seinen 29 Operndichtungen sind die meisten mehrfach, eine (Artaserse) sogar 40mal, in Musik gesetzt worden. Nicht blos die vornehmsten italienischen Meister, von Leo bis auf Cimarosa, auch deutsche benutzten seine Texte, wie Händel, Gluck, Graun, Haydn, Mozart (Il Re Pastore 1775, Titus 1791). Mit den Opern sind auch die Texte verschollen, doch wie Quinault in Gluck's Armide, so lebt die Operndichtung Metastasio's in Mozart's Titus bis auf unsere Tage fort. Metastasio war selbst musikalisch, sang und componirte: ein Werk mit 36 Canzonen zu drei Stimmen erschien in Wien bei Artaria.

Metastasio ist in Wien in der Michaeler Kirche, deren Nachbarhaus er durch viele Jahre bewohnte, begraben. Ein Marmordenkmal wurde ihm 1855 in der Minoritenkirche errichtet.

Gesangskunst.

Die italienische Oper war eine Gesangsoper. Ihre Lebensbedingung war die Gesangskunst. Diese hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. ihren Höhepunkt erreicht und beherrschte ganz Europa. Der Blüthe des Kammergesanges, welche schon im 17. Jahrh. vorangegangen, folgte nun die des dramatischen Gesangs. Entsprechend der Natur der damaligen Oper und ihrer gemäßigten dramatischen Bewegung waren schöne Tonbildung, warmer Ausdruck und virtuose Technik die Merkmale desselben. Die Vertreter dieser Gesangskunst in das günstigste Licht zu stellen betrachteten die Tonsetzer als ihre Hauptaufgabe. Die Sänger standen im Mittelpunkte der Erfolge, welche ihnen die Tonsetzer bereiteten. Und diese Erfolge waren lohnend genug. Die Gesangsgrößen wurden überschwänglich gefeiert, ihre Leistungen glänzend bezahlt, die Hauptstädte Europas stritten sich um ihren Besitz. Auch war ihre gesellschaftliche Stellung eine beneidenswerthe im Gegensatze zu den wenig geachteten Schauspielern. Sie waren Günstlinge der Fürsten, Freunde der Vornehmen, deren üppiges Leben sie oft nachahmten.

Sänger.

Dies gilt am meisten von den Kastraten, welche in dieser ihrer Glanzepoche sich im Glücke sonnten. Es wäre irrig, sich diese Erfolge als mühelos errungen zu denken. Schöne Stimme und angeborene Begabung vorausgesetzt, konnte nur ein jahrelanges, methodisches und ausdauerndes Studium zu solchen Resultaten führen. Dieses beschränkte sich nicht auf die Gesangstechnik, sondern es umfasste auch eine gründliche musikalische Ausbildung überhaupt. Nur so konnte es geschehen, dass z. B. manche Sänger von S. Marco zu Kapellmeistern vorrückten. Die italienischen Meister, wie Scarlatti und seine Nachfolger waren selbst Sänger und Gesangslehrer, haben sie doch auch selbst Gesangsübungen aufgezeichnet. Überdies besaß Italien in dieser Epoche Gesangschulen unter hervorragenden Meistern. Die berühmtesten derselben waren die des Redi in Florenz, des Pistocchi und Bernacchi in Bologna.

Studium.

Gesangsschulen.

Redi.

Franc. Redi, Kapellmeister in Florenz, gründete um 1706 seine Schule, aus welcher u. a. Vittoria Tesi hervorging. — Franc. Ant. Pistocchi (s. S. 56), dessen Wirken als Componist in das 17. Jahrh. fällt und der sich dann der Lehrthätigkeit widmete, vertrat die Methode des edeln Kammergesangs. Seine bedeutendsten Schüler waren Pasi und Bernacchi. — Ant. Bernacchi (ca. 1690—1756) war ein Sopransänger von kleiner Stimme, doch großer Kunst. Auf der Bühne erscheint er schon 1716 in London, dann bis 1730 in München, Wien u. s. w. Als Lehrer von der Methode Pistocchi's ausgehend, wendete er sich später dem colorirten Gesang zu, den er mit großem Geschmack behandelte. Unter seinen Schülern befinden sich nebst den Italienern, wie Amadori, Guardacci, Mancini auch der deutsche Tenorist Raaff. Seine Schule verpflanzte sich durch Abkömmlinge bis auf die neueste Zeit und noch heute rühmen sich manche Gesangslehrer die Methode Bernacchi's zu besitzen.

Pistocchi.

Bernacchi.

Sängerinnen.

Unter den Sängerinnen in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. glänzt vor Allem das Dreigestirn Tesi, Bordoni, Cuzzoni.

Tesi.

Vittoria Tesi, geb. 1690, betrat schon frühzeitig die Bühne, feierte in ganz Italien Triumphe, die sich bis 1738 erstrecken, dann taucht sie 1748 in Wien auf, wo sie fast 60 Jahre alt in Jomelli's Didone sang und hochbetagt 1775 starb. Die Tesi war ein Contrealt mit großem Umfang, eine echt dramatische Sängerin voll Feuer und Ausdruck. Mit Vorliebe gab sie Männerrollen. Eine ihrer Schülerinnen war die Wienerin Teuber.

Faustina Bordoni.

Faustina Bordoni, die nachmalige Gattin Hasse's, war eine Venetianerin. Ihr Geburtsjahr wird am glaubwürdigsten mit 1700 angegeben. Ihr Lehrer war M. A. Gasparini, vielleicht auch später Bernacchi. 1716 betrat sie die Bühne in Venedig, sang dort 1719 zusammen mit der Cuzzoni und Bernacchi, erschien 1722 zum erstenmale in Neapel. Mit ihrer Thätigkeit im Auslande beginnt auch ihre Glanzzeit. 1725 war sie in Wien an der Hofoper mit dem Gehalt von ca. 15.000 Gulden angestellt. Schon im nächsten Jahre gewann sie Händel unter glänzenden Bedingungen für London. Durch zwei Seasons wurde Faustina enthusiastisch gefeiert, hatte aber auch mit der Rivalität der Cuzzoni zu kämpfen. Eine heftige Parteifehde entbrannte zwischen den Anhängern der beiden Sängerinnen. Nach Venedig zurückgekehrt, lernte sie Hasse kennen und wurde bald darauf seine Frau.

Mit diesem kam sie 1731 an die Dresdener Oper, welche sie als Primadonna bis 1751 beherrschte. Von dem Aufenthalt des Ehepaares in Wien und ihrer letzten Lebenszeit in Venedig ist schon früher Erwähnung geschehen. Faustina soll 1783 gestorben sein. — Faustina's Stimme war ein dunkler Mezzosopran mit dem Umfang vom kleinen b bis zum zweigest. g. Sie war gleich vorzüglich im getragenen, wie im colorirten Gesang, zugleich auch als Darstellerin von großer Wirkung. Heroische Partien bildeten ihre eigenste Sphäre. Faustina wird als eine ausdrucksvolle Schönheit von kleiner, doch ebenmäßiger Gestalt geschildert. Bildnisse dieser Sängerin befinden sich in der Dresdener Gallerie.

Cuzzoni.

Francesca Cuzzoni, geb. in Parma 1700, von dem Gesangslehrer Lanzi ausgebildet, debutirte 1719 in Venedig, wo sie zum erstenmale mit Faustina zusammenwirkte, und setzte dann ihre Laufbahn an verschiedenen Theatern Italiens fort. Von 1722—1728 sang sie in London unter Händel's Leitung. Die Begeisterung, welche sie erregte, war maßlos und fand erst mit dem Erscheinen der Faustina 1729 eine theilweise Ablenkung. Ihre Stimme war ein heller Sopran mit dem Umfang c—c: sie vereinigte technische Vollendung mit seelenvollem Ausdruck. Man nannte sie nur die goldene Leyer. Als Schauspielerin war sie mittelmäßig, ihre Erscheinung überdies hässlich. In ihrem Charakter launisch und hochmüthig, konnte sie nur die Energie eines Händel bändigen. Sogar ein Mord an ihrem Gatten, dem Cembalisten Sandoni, wird ihr nachgesagt. Die Cuzzoni verließ 1728 London, um später noch zweimal dahin zurückzukehren. Inzwischen trat sie in Wien, in Italien, in Hamburg 1740 auf, und wirkte 1745—1750 als Kammersängerin in Stuttgart. Darauf begab sie sich zum letztenmale nach London, ein Schatten ihrer selbst, gebrochen an Stimme und durch ihre sinnlose Verschwendung verarmt. Sie starb 1770 in Bologna im tiefsten Elend.

Andere berühmte italienische Sängerinnen der Zeit waren: Marianne Bulgarelli, Santa-Stella (die Gattin Lotti's), Margherita Durastanti, eine tüchtige, doch nicht geniale Sängerin, welche unter Händel in London wirkte, Anna Strada, ebenfalls durch längere Zeit an der italienischen Oper in London als treue Anhängerin Händel's thätig. In den nächsten Zeitraum reichen schon: Caterina Gabrieli (in Wien, dann in Russland), Regina Mingotti (welche in Dresden 1747—1751 wirkte, dann in München sich niederließ und erst 1809 in Klosterneuburg an der Donau gestorben sein soll), die deutsch-italienischen Sängerinnen Reutter und Teuber in Wien, endlich die Mara, geb. Schmeling, unter Friedrich d. Gr. in Berlin.

Sänger. Kastraten.

Von den Sängern stehen die Kastraten in erster Linie. Diesen männlichen Sopran- und Altsängern zu liebe herrschten in den Opern die hohen Stimmlagen vor. Ihre größten Berühmtheiten sind Senesino, Caffarelli und Farinelli.

Senesino.

Senesino (Francesco Bernardi), geb. in Siena 1680, Schüler Bernacchi's, begann seine Laufbahn in Dresden und erreichte seinen Höhepunkt in London, wo er 1720 zum erstenmale und dann noch wiederholt weilte. Er war das Musterbild des anmaßenden Kastraten, der in immer gesteigerten Ansprüchen eine reiche Goldernte einheimste. 1739 sang er, schon bei Jahren, in Florenz mit der nachmaligen Kaiserin Maria Theresia Duette. Er ist gegen 1750 gestorben. Senesino war ein Mezzosopran von geringem Umfang, aber großer Kraft und Schönheit, ein Heldensänger.

Caffarelli.

Ein armer Bauernsohn, der als reicher Herzog endete, war Gaetano Majorano (genannt Caffarelli), geb 1703 im Neapolitanischen. Er wurde von Porpora ausgebildet, betrat 1724 in Rom die Bühne, feierte Triumphe in ganz Italien, in London, endlich in Paris, wo er 1750 seine Laufbahn beendete. In Italien erwarb er dann das Herzogthum Santo Dorato, nahm von diesem den Titel an und lebte stolz in seinem Palaste bis an sein Ende 1783.

Caffarelli war im getragenen, wie im colorirten Gesange gleich ausgezeichnet, überdies auch ein guter Musiker. Viele Züge von Übermuth und Habsucht werden von ihm erzählt.

Farinelli.

Die interessanteste Lebensgeschichte hat Farinelli aufzuweisen. Durch seine Kunst war er das Entzücken seiner Zeit, durch seine Schicksale fast eine historische Persönlichkeit. Carlo Broschi (genannt Farinelli), geb. 1705 in Neapel, wurde in Porpora's strenger Zucht zum Sänger erzogen. Seine kurze öffentliche Laufbahn von 1722–1736 war eine ununterbrochene Kette von Erfolgen, welche ihn durch ganz Italien, nach Wien, München, London begleiteten. Er besaß eine Stimme von großem Umfange und erstaunlicher Kraft, gepaart mit vollendeter Kunst, namentlich in den Verzierungen und Passagen. Später soll er sich mehr der Einfachheit und dem edeln Ausdruck zugewendet haben. Mit seiner Reise nach Spanien 1736 beginnt eine neue Phase in seinem Leben. Er fand Gelegenheit, durch seinen Gesang den trübsinnigen König Philipp V. in so hohem Grade zu rühren, dass dieser ihn fortan in seine Nähe zog und ihn mit Gunst und Schätzen überhäufte. Für die Öffentlichkeit war nun Farinelli verloren, er hatte nur dem König Abend für Abend durch zehn volle Jahre dieselben vier Arien, darunter zwei aus Hasse's Artaserse, vorzusingen. Aus dem Künstler wurde ein Günstling von politischem Einfluss; es wird aber versichert, dass er diesen nie missbrauchte, sondern bescheiden und leutselig blieb. Erst der zweite Nachfolger des kranken Königs, Carl IV., entließ Farinelli in Gnaden und mit Pension. Nach 25jährigem Aufenthalt in Spanien zog er sich nach Bologna zurück, genoß seinen Reichthum und lebte seinen Erinnerungen. Auf seinem Schlosse bei Bologna empfing er gerne Freunde, welche seine schönen Gemälde bewunderten und den Erzählungen aus seiner Vergangenheit lauschten. Auch besaß er eine ganze Sammlung von Clavieren. Farinelli starb 1782, 77 Jahre alt.

Aus der großen Zahl der Kastraten sind noch besonders hervorzuheben: Nicolini, der erste große italienische Sänger, den man in England hörte, Carestini, dessen Thätigkeit als Sänger 40 Jahre umfasste und größtentheils dem Auslande angehört; er sang in Prag bei der Krönungsfeier 1723, in London 1733–1735, in Berlin 1750, endlich in Petersburg 1755–1758. Auch Giach. Conti (Gizziello) gehört zu den in ganz Europa bewunderten Sängern. Aus italienischer Schule ist auch der beste deutsche Sänger jener Tage hervorgegangen, der Tenorist Anton Raaff. Er sang auf den Bühnen Italiens, in München, Wien, auch in Spanien und Portugal, überall gefeiert. Der Papst ernannte ihn zum Ritter des goldenen Sporns. Endlich ließ sich Raaff in Mannheim nieder und gründete dort eine Gesangschule; er starb in München 1797, im Alter von 83 Jahren. Noch ist der Deutsche Hubert (genannt Porporino), unter Friedrich d. Gr. an der Oper in Berlin, zu erwähnen.

Carestini.

Raaff.

Bibliotheken.

Von den in vorstehendem Kapitel angeführten Componisten ist eine so große Zahl von Werken in Bibliotheken vorhanden, dass hier nur ein Auszug, enthaltend die Listen der betreffenden Bibliotheken und Tonsetzer nebst einigen bemerkenswertheren Details Raum finden kann.

(Die Werke sind fast sämmtlich Manuskripte, darunter auch zahlreiche Autographe. Drucke sind besonders angegeben.)

Es bewahren:

Neapel, Cons. S. Pietro in Majella (Archiv des Real Collegio): Al. Scarlatti (sechs Opern, darunter La Caduta de' Decemviri und Tigrane, vier Messen, Cantaten, Toccaten f. Cembalo etc.), Durante (zwei Requiem, vier Messen, Duette etc.), Leo (elf Opern, zwei Oratorien, Miserere im Autogr., Cellostücke im Autogr. etc.), Porpora (vier Opern, zwölf Cantaten gedr. in London 1736 etc.), Vinci (zwölf Opern), Pergolese (acht Opern, dar. Serva

Padrone, Olimpiade etc.). Jomelli (27 Opern, dar. Didone, Ifigenia, Oratorien etc.), Hasse (zwölf Opern, dar. Artaserse, Piramo e Tisbe, Orat. I Pellegrini, Messen etc.), Fago, Greco, Feo, Sarri, Dom. Scarlatti, Logroscino (Kirchenstücke, keine Oper), Duni, Mancini (zwölf Concerti f. Flöte etc.), Perez (fünf Opern etc.), Terradeglias, Cafaro, Latilla, Gius. Scarlatti.

Rom, Bibl. S. Cecilia: Al. Scarlatti (l'Amazzone guerriera 1689), Marcello (Il Teatro alla moda, gedr. 1720).

Rom, päpstl. Kapelle: Al. Scarlatti (Miserere).

Bologna, Lic. mus.: Giov. Bononcini, Caldara, Padre Martini (vieles).

Bologna, Bibl. dell' Università: Al. Scarlatti (zwei Opern).

Venedig, Bibl. S. Marco: Al. Scarlatti (Cantaten), Lotti (das Madrigal Spirito di Dio, zwei Miserere), Marcello (Teor. mus. fragm.), Galuppi (Kirchenmusik).

Venedig, Museo Correr: Opern von Pergolese, Jomelli, Lotti.

Bibliotheken in Monte Cassino (Scarlatti), Florenz, Mailand, Bergamo.

Libretti von Opern: Rom, S. Cec. (Sammlung von Opern Mailand's), Bologna, Lic. mus. (Sammlung von großen Seltenheiten 1600—1815), Livorno (Dr. Bonamici), Turin (Dr. Carrotti).

Wien, Hofbibl.: Al. Scarlatti (drei Opern, dar. Telemaco 1718. Autogr., Oratorien, Messen, dar. eine alla Palestrina, Cantaten etc.), Durante (Messen, zwei Requiem etc.), Leo (zwei Opern, Oratorien, Kirchenstücke), Porpora (Opern, Oratorien etc.), Vinci (drei Opern), Pergolese (Olimpiade, Serva Padrona, Messen, Salve Regina, Laudate pueri etc.), Jomelli (sechs Opern, dar. Didone, zwei Requiem etc.), Hasse (23 Opern, Oratorien, Messen etc.), Feo, Porsile (vieles), Sarri, Dom. Scarlatti (Stabat mater, acht Cantaten), Duni, Perez, Cafaro, Cannicciari (Messen etc.), Gius. Scarlatti, Pitoni, Clari, Ant. Bononcini (Opern, Oratorien, Cantaten), Giov. Bononcini (Opern etc.), Ariosti, Predieri, P. Martini, Lotti (Oper Constantino für Wien 1716, Oratorien, Messen, Madrigal Spirito di Dio etc.), Caldara (ca. 50 Opern, viele Oratorien und Kirchenstücke etc.), Marcello (Cantaten), Galuppi (viele Opern und Intermezzi), Biffi, Gasparini, Badia, M. A. Ziani (vieles), Conti (ca. 20 Opern, dar. Don Chisciotte, zwölf Oratorien etc.). Außerdem Vieles in Sammlungen.

In Drucken sind daselbst vorhanden: Porpora (zwölf Cantaten, London 1735, Sinf. da camera 1736), Pergolese (St. mater deutsch, Leipzig 1776), Hasse (Alcide 1763, Il Trionfo della Fedeltà), Perez, Martini, Lotti (Duetti, Terzetti e Madrigali 1705), Caldara, Marcello (Psalmen 1724—1726), Duni, Metastasio (36 Canons, Wien 1782) u. s. w.

Wien, Arch. d. G. d. M.: Leo, Porpora, Hasse (zwölf Opern), Lotti, L. A. Predieri (Opern etc.), Jomelli, Caldara (49 Opern) u. s. w.

Göttweig, Klosterbibl.: Caldara (ca. 100 Kirchenstücke).

Berlin, k. Bibl.: Al. Scarlatti (Oper Griselda), Durante, Leo, Hasse, Caldara (viele Kirchenstücke etc.), Marcello (Psalmen, Druck 1724) u. s. w.

Berlin, Joachimsth. Gymn.: Opern von Hasse, Galuppi, Conti; Oratorien von Leo, Vinci, Caldara.

Dresden, k. Privatsamml.: Hasse (42 Opern, Kirchen- und Instrumentalstücke), Lotti (Kirchenwerke), Galuppi u. s. w.

Stuttgart, k. Hoftheater: Opern von Jomelli, Hasse.

Hamburg, Stadtbibl.: Astorga (Cantaten).

Münster, Bibl. der Domkirche (Sammlung Santini): Al. Scarlatti (Kirchenstücke, Toccaten), Leo (vieles), Greco (Orgeltoccaten und Fugen), Caldara, Astorga (ca. 100 Cantaten, zehn Duette) Pitoni (Messen etc.), Biffi, Lotti, Galuppi, Cannicciari etc.

Bibliotheken in München, Würzburg, Leipzig, Wolfenbüttel.

Paris, Bibl. nat.: Al. Scarlatti (Opern und Orat.).

Paris, Bibl. du Conserv.: Al. Scarlatti (Cantaten, acht Bände, eine Oper), Durante (sämmtliche Werke), Leo (vieles), Fago (Messen etc.), Feo.

Brüssel, Bibl. roy. (Sammlung Fétis): Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Pergolese, Lotti, Marcello, Astorga etc.

Brüsssel, Bibl. du Cons.: Hasse (38 Opern).

London, Brit. Mus.: Al. Scarlatti (Rosaura), Pergolese, Ariosti, Logroscino, Astorga, L. Rossi.

Cambridge, Fitzw. Coll.: Bononcini (vieles), Clari (Messen, Kirchenstücke etc.), Leo, Durante, Jomelli.

Oxford, Christ Church: Al. Scarlatti (Cantaten), L. Rossi (112 Cantaten).

Neue Ausgaben.

Von *Neuen Ausgaben* kann hier nur ein Theil und dieser meist blos summarisch angeführt werden.

Sammelwerke, in welchen die vorstehenden Componisten aufgenommen sind:

Choron, Principes de Composition, 1808. — Journal de Chant 1827—1830 (enth. Scarlatti, Missa pro defunctis). — Raccolta etc. (enth. Jomelli, Miserere und Requiem). Alles bei Leduc in Paris.

Latrobe, Selection of sacred music, sechs Bände, London 1806—1825 (enth. viele einzelne Stücke aus Kirchenwerken und Oratorien).

Levesque et Bêche, Solfèges d'Italie, Paris, Porro, ca. 1830 (enth. Solfeggi von Al. Scarlatti, Durante, Leo, Porpora, Hasse, Cafaro).

Novello's Fitzwilliam Music, London 1825 (enth. u. a. Clari's De profundis, Stabat mater etc.).

Rochlitz, Sammlung vorz. Gesangstücke, Schott ca. 1840 (enth. Kirchenstücke).

Auswahl vorz. Musikwerke, Berlin, Trautwein (enth einzelne Kirchenstücke).

Prince de Moskwa, Recueil des morceaux. Paris von 1843 an (enth. Madrigale, u. a. Lotti's Spirito di Dio, Kirchenstücke).

Musica sacra, herausg. von Commer etc. 1839—1867 (enth. Kirchenstücke, u. a. Leo's Miserere, Scarlatti's Tu es Petrus, Lotti's zwei Crucifixus und Laudate pueri).

Antologia classica, Mailand, Ricordi (Kirchen- und Opernstücke, dar. Marcello 18. Psalm, Pergolese Cantate und Siciliana, Clari Duett, Lotti Madrigale etc.).

Lück, Sammlung ausg. Comp. f. d. Kirche, 1859.

Weeber, Kirchl. Chorgesänge 1857.

Proske, Musica divina 1853—1863 (enth. Scarlatti, Pitoni 13 Kirchenst., Lotti, Cannicciari).

Gevaert, Les Gloires de l'Italie, Paris 1868 (enth. Arien und Duette aus Opern von Scarlatti, Leo, Vinci, Pergolese, Jomelli, Hasse, Bononcini, Lotti, Marcello, Galuppi, L. Rossi).

Braune, Cäcilia, Berlin, Trautwein (Kirchenwerke).

Kümmel, Sammlung, Halle (Kirchenwerke).

Arie antichi a una voce, trascr. per Al. Parisotti, drei Hefte, Ricordi (enth. Al. Scarlatti, Leo, Jomelli, Dom. Scarlatti, Pergolese, Bononcini, Lotti, Caldara, Marcello).

In Einzelausgaben sind außerdem vertreten:

Al. Scarlatti: Messe, herausg. von Proske, Regensburg 1841. — Rec., Arie und Duett aus Laodicea 1701; Terzetto e Quartetto f. Frauenst. aus Griselda 1721, beide herausg. von I. I Maier, Berlin, Schles. — La Rosaura, in Publik. d. G. f. M., herausg. von Eitner.

Durante: Zwölf Duetti da camera mit Pfte., ital. und deutsch. Br. & H. — Magnificat in mehreren Ausgaben bei Trautwein, Schlesinger, Peters, in erweiterter Instrumentation herausg. von R. Franz, Halle. — Kyrie bei Br. & H. und Schles. — Salve Regina, Br. & H. — Solfeggi f. zwei St., herausg. von Teschner, Trautwein. — Messe alla Palestrina, Paris, Dufour.

Leo: Miserere bei Schles., Leduc in Paris. — Acht Versetti zu 2—4 St., Magdeburg. — Dixit in Novello's Edition, London.

Porpora: Sechs lat. Duette, herausg. von Nava, Br. & H. — Solfeggi f. 1—2 St. mit Pfte., herausg. v. dems., Br. & H. — Messe, Paris, Carli.

Pergolese: Serva Padrona in vielen Ausgaben, bei Ricordi, Rieter-Biedermann, Peters, Senff etc. La Servante Maitresse und Il Maestro di Musica (franz.), Paris. — Stabat mater in vielen Ausg., bei Trautwein, Bote & Bock, Schlesinger (f. gr. Orch. bearb. von Lvoff), Peters, Ricordi, Leduc, Novello etc. — Miserere, Paris, Pleyel. — Tre Giorni, Arie, Bote & Bock. — Kyrie, Wien, Haslinger. — Salve Regina, Paris, Leduc. — Arie aus Olimpiade, herausg. von C. Banck, Kistner.

Jomelli: Miserere, Br. & H. — Requiem, Peters, Cranz.

Hasse: Einzelne Arien aus Oratorien, in Berlin bei Trautwein, Damköhler, Schles. — Aus I Pellegrini zu fünf St., Damköhler, Leuckart. — Te Deum, Peters. — Solfeggien und Vocalisen, herausg. von Jul. Stern etc.

Clari: Madrigali e duetti, herausg. von Mirecki, Paris, Carli. — Duette in der Händel-Ausg., Suppl. — Psalm, herausg. von Ritter.

Lotti: Zwei Crucifixus, Br. & H., Schles. — Magnificat, Br. & H. — Spirito di Dio, Schles.

Caldara: Crucifixus, 16 St., Trautwein, Leuckart. — Te Deum, Trautw. — Duett, do. — Motette, Schles. — Gr. Ausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich (in Vorbereitung).

Marcello: Psalmen, vollst. Ausg., Venedig 1803. — 23 Psalmen, Paris ca. 1860. — Zwölf do. deutsch, Stuttgart 1865. — Vier do., Trautw. — Il Teatro alla moda, franz. Ausg., Paris, Fischbacher, Facsimileausg. Ricordi.

Astorga: Stabat mater, bei Bote & Bock, bei Karmroth in Halle (Instr. von R. Franz), bei Leuckart, Peters, B. & H. (Partitur), Novello.

(Die Instrumentalmusik ist hier noch unberücksichtigt geblieben.)

VIII.

Deutschland.

Geistliche Musik. — Hamburger Oper. — Keiser. — Hofkapellen. — Italienische Oper in Deutschland. — Wien, Fux. — München. — Dresden, Hasse. — Berlin, Friedrich der Große, Graun. — Hannover. — Stuttgart.

Deutschland.

Was Deutschland in diesem Zeitraum musikalisch Bedeutendes aufzuweisen hat, vereinigt sich in dem Namen Seb. Bach. Sieht man von diesem Großen, der mehr nach außen gerichteten Wirksamkeit Händel's, dem frischen Talent Reinhard Keiser's ab, so bleiben nur fleißige Tüchtigkeit, nüchterne Mittelmäßigkeit übrig.

Geistliche Musik.

Auf dem Gebiete der geistlich-evangelischen Musik, dem Gemeindegesang, wie der Choralkunst tritt Verflachung und bald der

Verfall ein. Dagegen ist die Entwicklung der größeren Formen von fortschrittlicher Bedeutung.

Die Choralleder, die altererbten ausgenommen, lenken in das Geleise hausbackener Gemüthlichkeit und profanen Geschmacks ein. Volksthümliche Lieder werden aufgenommen, doch ohne sie wie einst durch Umgestaltung ihres weltlichen Charakters zu entkleiden.

Kirchenlied.

Das Kirchenlied in Dichtung und Melodie steht seit dem Ende des 17. Jahrh. großentheils unter dem Einfluss der pietistischen Richtung. Durch Spener's eifrigsten Mitarbeiter Aug. Herm. Francke wurde Halle der Hauptsitz des Pietismus. Von hier ging das wichtigste und meist verbreitete evangelische Gesangbuch dieser Zeit aus, das Freilinghausen'sche.

Freilinghausen's Gesangbuch.

J. A. Freilinghausen (1670–1739) war Pastor und Rektor in Halle. Sein Gesangbuch erschien zuerst 1704 unter dem Titel „Geistreiches Gesangbuch, Kern alter und neuer Lieder . . . .“ und enthielt 683 Lieder mit 174 Melodien; ein zweiter Theil folgte 1714 mit 815 Liedern und 158 Melodien. Beide Theile, auch vereinigt, erlebten zahlreiche und vermehrte Auflagen, welche sich bis 1741 erstrecken. Die überwiegende Zahl der Lieder ist aus den Sammlungen von Angelus, Gerhard, Neander und Rist im pietistischen Sinne ausgewählt, mit alten und neuen Melodien versehen. Das Gesangbuch erregte Anstoß bei der streng kirchlichen Partei und die Universität Wittenberg sprach ihre Bedenken aus.

Andere Liederbücher.

Auch andere verwandte Richtungen besaßen ihre eigenen Liederbücher; so hatten die Anhänger des Mystikers Böhme ihr Darmstädter Gesangbuch und den „Anmuthigen Blumenkranz“, die Herrenhuter (von Zinzendorf gestiftet) ihre „Brüderlieder“ u. s. w. Andererseits hielten die Orthodoxen mit neuen Liederbüchern nicht zurück.

In der Bearbeitung der Kirchenlieder ist nur selten Ernst oder Kunst zu finden, eine handwerksmäßige Praxis macht sich breit.

Choralkunst.

Die echte Choralkunst aber hatte schon seit dem 17. Jahrh. ihre Zuflucht in der Orgelmusik gefunden und bleibt ihr noch treu.

Weltliches Lied.

Spärlich sind die Spuren, welche das weltliche Lied jener Zeit hinterlassen. Eine Sammluug von 248 Clavierstücken, deren Oberstimme mit Text gesungen werden kann, unter dem Namen Sperontes von 1736 an erschienen, bildet eine Quelle der damals beliebten Lieder und liefert einen Maßstab für den Zustand dieser Gattung.

(Beschrieben von Spitta in dessen Musikg. Aufsätzen. Berlin, 1894.)

Größere Formen.

Die größeren kirchlichen Formen, die Kirchencantate und das Passionsoratorium erlangen ihre volle Ausgestaltung. Die Texte bilden eine Umschreibung der Bibelworte oder sie sind völlig freie Dichtung. Die Empfindungs- und Ausdrucksweise ist von pietistischer Färbung. Die Musik ist im concertirenden oder dramatischen Styl gehalten, die Form gliedert sich zumeist in Recitative, Arien, Duette und Instrumentalstücke. Während diese die Errungenschaften des Kunstgesanges und der Oper vertreten, erinnern die poliphonen Chöre und das eingeschaltete Kirchenlied an die kirchliche Bestimmung.

War für die herrschende Richtung des Kirchenlieds Mitteldeutschland tonangebend, so trat für die Entwicklung der größeren kirchlichen Formen Hamburg an die Spitze.

Hamburg spielt schon im 17. Jahrh. als Musikstadt eine Rolle. Hier lebten und wirkten ansehnliche Musiker und Tonsetzer, wie der Stadtcantor Selle und sein Nachfolger Bernhard, der Liedmeister Joh. Schop, namentlich aber vorzügliche Organisten, unter ihnen Weckmann, Scheidemann, Joh. Prätorius, Reinken: hier wurde 1668 das Collegium musicum, ein Musikverein für Aufführungen kirchlicher Werke, gegründet; hier erstand in dem letzten Viertel des Jahrhunderts die erste deutsche Nationaloper.

Hamburg

Die volle Blüthe des musikalischen Hamburg entfaltet sich mit dem Beginne des 18. Jahrh.: sie knüpft sich an die Namen Keiser, Mattheson, Telemann. Auch Händel erscheint vorübergehend auf diesem Boden. Keiser's Hauptwirksamkeit war der Oper gewidmet, die geschichtliche Bedeutung Mattheson's beruht auf seinen schriftstellerischen Werken, während Telemann ein fruchtbarer Tonsetzer in allen Gattungen war. Betrachten wir flüchtig das Leben und Wirken dieser drei Hauptpersonen der Hamburger Musikwelt.

Reinhard Keiser, geb. 1674 in Teuchern, einem Städtchen in der Nähe von Weißenfels, als der Sohn des dortigen Organisten, kam 1685 nach Leipzig an die Thomasschule und besuchte das Gymnasium. Sein musikalischer Bildungsgang lässt sich nur undeutlich verfolgen. Die Oper lernte er in Wolfenbüttel kennen. In Braunschweig, welches seit 1691 ein Opernhaus besaß, kam bald darauf sein Erstlingswerk *Basilius* zur Aufführung. Mit derselben Oper führte sich Keiser 1694 in Hamburg ein. Erfolge begleiteten auch seine folgenden Bühnenwerke. Die angenehme Leichtigkeit seiner Erfindung macht ihn volksthümlich: er wird der Stern der Hamburger Oper. Gegen Ende des Jahrhunderts stand er auf dem Gipfel seines Glücks und Ruhms. Von 1703 bis 1706 war er selbst Pächter der Opernunternehmung. Durch Leichtsinn und Verschwendung gerieth er in Schulden und 1706 war er gezwungen, die Flucht zu ergreifen. Die nächsten Jahre verbrachte er zurückgezogen bei seiner Mutter in Teuchern und abwechselnd in Weißenfels, wo Joh. Phil. Krieger das Opernszepter führte. 1709 nach Hamburg zurückberufen, erneuerte sich seine Opernthätigkeit und Beliebtheit; zugleich entstanden seine großen Kirchenwerke. Keiser verheiratete sich mit der Tochter des wohlhabenden Rathsmusikus Oldenburg und führte nun ein häuslicheres Leben. Von 1717 bis 1722 verschwindet er vom Hamburger Schauplatz. Aus dieser Zeit ist nur sein Aufenthalt in Stuttgart (1719—1721) sicher bekannt: er war daselbst für den Hof künstlerisch thätig, ohne es jedoch zu einer festen Anstellung zu bringen. 1722 wendete sich Keiser nach Kopenhagen, wirkte dort durch zwei Jahre als Componist und erhielt den Titel eines k. Kapellmeisters. Von 1724 an wieder in Hamburg, brachte er noch bis 1728 Opern auf die Bühne, dann trat er nur noch selten zu der ohnehin rasch verfallenden Oper in Beziehung. Seit 1728, wo er den Posten eines Cantors und Canonicus an der Domkirche erhalten, widmete er seine Thätigkeit der Kirchenmusik und veranstaltete große Aufführungen im Dom. Als 1735

Keiser.

seine Frau gestorben, blieb ihm nur seine einzige Tochter als Stütze seines Alters. Keiser starb 1739 im 66. Lebensjahre. Seine Tochter wurde Kammersängerin in Kopenhagen. Als Schüler Keiser's ist Nichelmann zu nennen. Von Keiser's Produktivität zeugen an 100 Opern, viele Kirchenwerke und weltliche Cantaten. Wir werden diesen Werken noch näher treten.

Mattheson. Johann Mattheson (1681—1764), ein geborener Hamburger, zeigte schon frühzeitig musikalische Anlagen, deren Ausbildung auch von wissenschaftlichen Studien begleitet waren. Seine schöne Stimme und sein lebhaftes Temperament führten ihn bald dem Theater zu. Fast noch im Knabenalter betrat er als Sänger die Bühne, zuerst in Kiel als Sopranist, dann in Hamburg als Tenorist. Gleichzeitig beginnt auch seine Compositionsthätigkeit. Mit 18 Jahren gab er in Hamburg seine erste Oper, die *Plejaden*. Als Tenorsänger, Dirigent, Componist wirkte er nun durch mehrere Jahre für die Hamburger Opernbühne. In diese Zeit fällt der Aufenthalt des jungen Händel in Hamburg. Mattheson befreundete sich mit ihm, doch blieb dieses Verhältnis nicht ohne Störungen. Ein heftiger Streit zwischen beiden führte einmal zu einem Duell auf offenem Markte, bei welchem Händel nur durch einen glücklichen Zufall der gewandten Klinge seines Gegners entging. In Händel's Nero 1705 trat Mattheson zum letztenmale auf. Über seine fernere musikalische Laufbahn lagerte sich der Schatten der Schwerhörigkeit. Dagegen ergab er sich nun einer rastlosen Thätigkeit auf den verschiedensten Gebieten: er wird Lehrer, Diplomat, Schriftsteller. In dem Hause des englischen Gesandten von Wich wirkt er als Hofmeister, dann von 1706 als Sekretär, rückt sogar 1712 zum Residenten dieser Gesandtschaft vor. Der Anstellung als Cantor und Canonicus am Hamburger Dom musste er 1728 wegen zunehmender Taubheit entsagen und Keiser wurde sein Nachfolger. Zahlreiche musikalische und literarische Arbeiten füllten seine übrigen Jahre aus. Er starb im Alter von 83 Jahren 1764. — Mattheson's vielseitige Befähigung ruhte nicht durchaus auf gediegener Grundlage, wohl aber war sie von einem starken Selbstbewusstsein getragen. Ein Vielwisser, ein schneller Arbeiter, sprachenkundig, dabei ein gewandter Weltmann, bald höfisch, bald grob, witzig oder derb, stets kampfbereit, erscheint in Mattheson eine originelle Persönlichkeit. Als Tonsetzer war Mattheson fruchtbar, aber seicht, dem Geschmack des Tages huldigend, doch dabei mit einiger Gelehrsamkeit prunkend. Das Verzeichnis seiner Werke umfasst 8 Opern, 25 Oratorien und Cantaten, Kirchen- und Instrumentalstücke. Veröffentlicht wurden von ihm 1711 Arien aus seiner Oper Henri IV, Claviersonaten 1713, 12 Claviersuiten in London 1714 nebst anderen Clavier- und Gesangstücken 1735 u. s. w. Weit interessanter und wichtiger ist Mattheson als musikalischer Schriftsteller; als solcher wird er später gewürdigt werden.

Telemann. Georg Phil. Telemann, geb. in Magdeburg 1681, entwickelte sich rasch zum Tonsetzer. Mit 12 Jahren schrieb er seine erste Oper.

Um 1701, während er seinen Studien an der Universität Leipzig oblag, gründete und leitete er einen aus Studenten gebildeten Musikverein, componirte, trat sogar in der Oper auf. 1704 erhielt er eine Anstellung als Kapellmeister in Sorau, verweilte 1707 durch mehrere Monate in Paris, auch Berlin besuchte er. In den folgenden Jahren bekleidete Telemann nacheinander Kapellmeisterposten in Eisenach, Frankfurt a. M., Bayreuth, bis er sich 1721 nach Hamburg wandte, um dort seinen bleibenden Wohnsitz aufzuschlagen. In dieser Stadt wirkte er durch 46 Jahre als Cantor und Musikdirektor am Johanneum, als Opernkapellmeister, begründete die ersten öffentlichen Concerte, dabei unermüdlich schaffend bis an sein Ende. Telemann starb 1767 im 86. Lebensjahre. — Als Tonsetzer gehört Telemann zu den fruchtbarsten. Rasch und sicher, doch ohne Tiefe schrieb er für Kirche, Oper, Instrumente. Natürliche Erfindung war nicht seine Stärke, an ihre Stelle traten äußerliche Effekte und mit Vorliebe Tonmalereien. Aus seiner Feder flossen mehr als 12 Kirchenjahrgänge, an 3000 Stücke enthaltend, über 40 Opern für Hamburg, Eisenach und Bayreuth, viele Oratorien, Passionen, an 600 Ouverturen, Symphonien (im französischen Geschmack) und zahlreiche Gelegenheitswerke. Nicht zu vergessen ist seines Verdienstes um das deutsche Lied, dessen neuere Richtung er eröffnet. Auch als theoretischer Schriftsteller bethätigte er sich. Viele seiner Werke wurden veröffentlicht, theils gedruckt, theils von ihm selbst in Kupfer gestochen, darunter zahlreiche Instrumentalstücke, 64 geistliche Cantaten 1725, das allgem. evang. Liederbuch mit 500 Choralmelodien 1730. Hervorzuheben sind die Cantaten, die Passion „Seliges Erwägen“, die Oratorien, der Tod Jesu und die Auferstehung, auf Texte von Ramler, welche Werke sich verhältnismäßig auch am längsten erhielten. — Telemann genoss eines großen Ansehens in seiner Kunst. In Deutschland betrachtete man ihn als einen der hervorragendsten Tonsetzer. Doch war er bald vergessen.

Kirchenwerke.

Dem Kreise dieser Männer entstammen einige größere Kirchenwerke, welche für die Entwicklung der dramatisirenden geistlichen Musik wichtig sind. Die formelle Anlage verdanken sie den Hamburger Dichtern Hunold (mit dem Dichternamen Menantes) und dem Rathsherrn Brockes; sonst ist diesen beiden nicht viel Gutes nachzusagen. Ihre Dichtungen, an sich wirksam, triefen von Gefühl und gefallen sich in derben Geschmacklosigkeiten; sie verursachten auch eine heftige Fehde zwischen den Frommen und den Freisinnigen. Jedenfalls widerfuhr ihnen die Auszeichnung von den ersten Componisten Hamburgs in Musik gesetzt zu werden.

Passion von Hunold.

Die Passion Hunold's unter dem Titel „der blutige und sterbende Jesus“ war durchaus freie Dichtung und entbehrte des gewohnten kirchlichen Hintergrundes. Es fehlte der Evangelist als Erzähler und es gab darin keine Kirchenlieder; dagegen traten die biblischen Personen unmittelbar in dramatischem Sinne handelnd oder in freien Monologen (Soliloquien) betrachtend hervor. Die Passion mit der Musik Keiser's,

welche melodiös und opernhaft gehalten ist, wurde zuerst 1704 im Dom zu Hamburg aufgeführt.

Passion von Brockes.

Mehr noch als diese wurde die Passion von Brockes „der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“, ein echt pietistisches Produkt, zu ihrer Zeit gleich einem poetischen Meisterwerk gefeiert. In geschickter Anordnung werden hier die kirchlichen, dramatischen und betrachtenden Elemente zu einem Ganzen verbunden. Der frei umschriebenen Erzählung des Evangelisten gesellen sich die Reden der handelnden Personen, die Betrachtungen, welche zum Theil der „Tochter Zions“ und der „gläubigen Seele“ in den Mund gelegt sind, während die ideale Gemeinde durch den Choral vertreten ist. Die Hauptgruppen der Bach'schen Passion waren somit gegeben. Diese Dichtung wurde von Keiser 1712, dann 1716 bis 1718 von Mattheson, Telemann und Händel componirt, ja selbst noch von Seb. Bach stellenweise benützt. Die Composition Telemann's soll die meistverbreitete gewesen sein, während jene Händel's selbstverständlich am schwersten ins Gewicht fällt. Im Jahre 1719 wurden die Passionen von Keiser, Händel, Telemann und Mattheson sämmtlich in Hamburg aufgeführt. Die Brockes'sche Passion bezeichnet eine wichtige Station in der historischen Entwicklung dieser Kunstform, welche von der alterthümlichen, motettenartigen ausgehend, durch Schütz, Sebastiani bis auf Bach führt.

Zur Ausführung dieser kirchlich-dramatischen Werke fing man in Hamburg an, auch Sängerinnen auf das Kirchenchor zuzulassen. Diese Neuerung verdankte man dem fortschrittseifrigen Mattheson.

Oper.

Das Hauptinteresse des Hamburger Musiklebens in dieser Epoche nimmt die Oper in Anspruch. Es ist die älteste stehende deutsche Oper.

Dafne von Schütz. 1627.

Die erste Oper in deutscher Sprache wurde 1627 in Torgau in Sachsen aufgeführt. Es ist die Dafne nach Rinuccini von Martin Opitz gedichtet, mit Musik von H. Schütz. Da die letztere nicht erhalten ist, so können wir nur vermuthen, dass sie sich den Florentinern angeschlossen haben mag. Drei Dezennien später ging das Gestirn der italienischen Oper über Deutschland auf. Nur vereinzelt und vorübergehend tauchen an manchen Orten deutsche Singspiele und deutsche Übersetzungen italienischer Opern auf, wie in Dresden, in Braunschweig.

Hamburger Oper.

In Hamburg entsprang die Idee einer heimischen Oper vielleicht dem Wunsche, es Venedig gleichzuthun. Die bewegende Kraft in der Ausführung derselben war der nachmalige Rathsherr Schott: er war es, der das Haus auf eigene Kosten erbauen ließ, der auch die Leitung des Unternehmens übernahm.

Die ersten 15 Jahre. 1678—1693.

Am 2. Jänner 1678 wurde das Operntheater auf dem Gänsemarkt mit dem biblischen Singspiel Adam und Eva eröffnet. Der Text war von Richter, die Musik von Theile. In den nächsten Jahren folgten noch mehrere biblische Singspiele, wie Michal und David, Esther,

die Geburt Christi u. a.; später überwogen die historischen Stücke, deren Texte aus dem Italienischen und Französischen übersetzt waren. Dazwischen stehen auch deutsche Originalstücke, wie *Cara Mustapha* oder die Belagerung von Wien, aufgeführt 1686. Als erste Oper in fremder Sprache erschien 1689 *Acis und Galatea* mit Musik von Lully auf der Bühne; 1692 folgte *Achille et Polixène* von Lully und Colasse. Im nächsten Jahre kam auch Cesti's *Schiava fortunata* in italienischer Sprache zur Aufführung.

Dichtung.

Die Textbücher aus den ersten 15 Jahren der Hamburger Oper (theils als „Singspiele", theils als „Opern" bezeichnet) sind zumeist erhalten, nicht so die Musik. Die Dichter oder Bearbeiter bleiben oft ungenannt; von 1688 an taucht Christ. Heinr. Postel auf und hält sich mit seinen zahlreichen Stücken bis 1702 an der Oberfläche. Der dichterische Werth aller dieser Produkte ist ein sehr fragwürdiger. In den biblischen Stücken vereinigen sich naive Phantasie mit einer plump angelegten Handlung und albernen Sprache. Die Bearbeiter der historischen Stoffe, in dem Bestreben volksthümlich zu sein, greifen häufig zu einem falschen Pathos und lassen es an läppischen Witzen und Trivialitäten nicht fehlen; dabei verbergen sie sich gerne, gleich den italienischen Librettisten ihrer Zeit hinter einer eiteln Gelehrsamkeit. Eine beliebte, fast unentbehrliche Figur der Hamburger Schaubühne bildet die „lustige Person" (der Hanswurst); bald ist es ein Schneider, bald ein Diener, ein Schornsteinfeger, ein Jude, dem diese Rolle zufällt. Häufig wird dabei der plattdeutsche Dialekt verwendet. An unflätigen Reden und Zweideutigkeiten herrscht kein Mangel. Immerhin verrathen diese dichterischen Erzeugnisse, besonders jene von Postel, wenn auch keinen Geschmack, doch in gewissem Sinne Erfindung und urwüchsige Einfälle.

Componisten.

Die Componisten der ersten Hamburger Opernzeit waren Theile, Strungk, Franck, Förtsch. Da ihre Musik nicht erhalten ist, kann man nur nach den Textbüchern schließen, dass sie sich von der üblichen Form des 17. Jahrh. nicht entfernten und dass die Recitative theils gesungen, theils gesprochen wurden.

Theile. Strungk.

Joh. Theile, ein Schüler von Schütz, war von 1685 Kapellmeister in Braunschweig und starb 1724. — Nic. Strungk, geb. 1640, ein vorzüglicher Violinist, wirkte von 1678 bis 1683 als Musikdirektor und Componist in Hamburg, kam dann nach Braunschweig, Hannover, endlich 1688 nach Dresden, wo er der Nachfolger Bernhard's als Kapellmeister wurde. Als Violinspieler erregte er in Rom selbst die Bewunderung Corelli's, in Wien ließ er sich vor dem Kaiser als Clavierspieler hören. Strungk gründete 1693 in Leipzig ein Opernunternehmen, welches er bis zu seinem Ende 1700 leitete. — Franck und Förtsch waren Beide Doktoranden der Medizin, beschäftigten sich aber gründlich mit Musik. Von ihnen rühren die meisten Singspiele bis 1690 her. Noch erscheint von 1691 an Conradi vorübergehend als Componist.

Franck und Förtsch.

Ausstattung.

Großen Werth legte man in Hamburg auf die Ausstattung. Es machte sich darin ein immer steigender Luxus geltend, dabei geht ein realistischer Zug durch das Ganze. So gab es in *Cara Mustapha* Dekorationen und Spektakel in Fülle, so ging 1692 die *Zerstörung Jerusalems* in zahllosen Wiederholungen mit großer Pracht in Szene.

Der Tempel Salomo's soll allein an Dekoration und Einrichtung 15.000 Thaler gekostet haben.

Personale.

Die Opernunternehmung hatte kein ständiges geschultes Personal zur Verfügung. Es war eine bunte Gesellschaft, welche sich da zu Spiel, Gesang und Tanz zusammenfand: der Geistliche, der Student, Gewerbsleute, Bürgermädchen, Frauen aus dem Volke, selbst Gemüse- und Fischweiber.

So waren die Zustände, als 1693 Kusser die Leitung der Oper übernahm.

Kusser (Cousser).

Sigmund Kusser, oder wie er sich seit seinem Pariser Aufenthalt schrieb, Cousser, geb. in Pressburg um 1657, sah sich viel in der Welt um und soll durch mehrere Jahre in Paris den Unterricht Lully's genossen haben. Später wirkte er in Braunschweig als Kapellmeister der Oper und wendete sich 1693 nach Hamburg, wo er bis 1696 thätig war. Aus seinem folgenden Lebenslauf ist seine Wirksamkeit als Kapellmeister in Stuttgart (1698—1704), dann eine Reise nach London verbürgt. Von 1710 hielt er sich in Dublin auf, wo er 1727 starb.

Seine Opernleitung.

Ein Direktor von Energie und Sachkenntnis, ein zweiter Lully, ein Musterdirigent, war Kusser der richtige Mann, um die Hamburger Oper auf ein höheres Niveau zu erheben. Er stellte gebildete Sänger an, schulte das Orchester, bereitete die Vorstellungen sorgfältiger vor, führte eine strammere Diszipiin ein. Mit einer eigenen Oper Erindo trat er 1693 hervor, welcher noch vier andere folgten. Von diesen Werken ist nur Jason handschriftlich erhalten. Wichtiger wurde er durch die Aufführung italienischer Opern in Hamburg, namentlich jener von Steffani. Diese schon früher in Hannover italienisch gegebenen Werke kamen hier in deutscher Übersetzung auf die Bühne. Unter seiner Direktion gelangte 1694 die erste Oper von Keiser zur Aufführung.

Gedruckt wurden von Kusser eine Anzahl Arien unter dem Titel „Heliokonische Musenlust" in Nürnberg 1700, ferner 6 Ouvertures im französischen Styl in Stuttgart in demselben Jahre.

Reinhard Keiser.

Mit Reinhard Keiser, der bald nach Kusser in Hamburg eintraf, beginnt die Blüthezeit der Hamburger Oper, welche sich um das Jahr 1700 gruppirt. Von 1696 bis 1717 steht Keiser im Mittelpunkte der Hamburger Oper: er hat die zahlreichsten Werke, die größten Erfolge, wirkt auch als Kapellmeister und eine Zeit lang als Direktor. Einen edleren Aufschwung nahm allerdings die Oper unter Keiser nicht: es war seine musikalisch-dramatische Begabung, seine ansprechende melodische Erfindung und glückliche Charakteristik, welche ihr einen vorübergehenden Glanz verliehen.

Dichtung

Die Hamburger dramatische Dichtkunst war nicht geeignet, den begabten Tonsetzer zu tragen oder zu begeistern. Die deutschen Originalstücke, wie die Übersetzungen und Bearbeitungen der ausländischen waren gleich hausbackene Produkte, schwunglos im Ernst, derb im Scherz. Für zweideutige Liedertexte war stets gesorgt. Die frucht-

barsten dieser Poeten waren Postel, Feind, Hunold, Bressand, König, endlich Feustking und Prätorius. Während Bressand und König zu den besseren zählen, gehören die beiden letztgenannten der Verfallzeit an und tauchen in ihren Volksstücken in die schmutzigen Tiefen eines verrohten Geschmacks hinab.

Keiser's Opern.

Von den 116 Opern oder Singspielen, welche Keiser componirt haben soll, können etwa 80 namhaft gemacht werden, an 20 derselben sind in handschriftlicher Partitur erhalten. Mit 1694 beginnend, erscheinen sie in dichter Folge von 1696 bis 1706, dann wieder von 1709 bis 1717, später immer spärlicher. Es sind ernste und komische Stücke, mythologische und historische, deutsche und fremdländische, Volksstücke, Festspiele. In der Regel sind sie in drei Akte getheilt. Den weitesten Raum nehmen die Recitative und Arien ein. Erstere sind unbedeutend und machen öfters dem gesprochenen Worte Platz. Ungemein zahlreich sind die Arien: sie sind in der Form Strophenlieder mit Da Capo, ihre Melodie ist leicht und anmuthig, ihr Rhythmus lebhaft und wechselnd. Deutsche und italienische Arien wechseln mit einander ab. Ähnlich sind die Duette. Die Chöre an den Aktschlüssen sind kunstlos. Die Ouverturen oder einleitenden Sinfonien besitzen einen frischen Zug, ermangeln aber der Durchführung. Die Instrumentation, in Keiser's früheren Opern sehr dürftig, erhebt sich in seinen späteren zu größerer Fülle und reicherer Färbung. Tänze kommen häufig vor.

Charakteristik.

Keiser ist kein gelehrter oder gründlicher Tonsetzer, doch ein für sein Fach reichbegabter Künstler, ausgestattet mit natürlicher melodischer Erfindung, welche auch durch launige und charakteristische Züge belebt ist. Was ihm mangelt ist der Ernst, die stramme Haltung; er liebäugelt gerne mit den Welschen, willig geht er auch auf den Geschmack der Menge ein. In seinen Opern steht Keiser zunächst unter dem Einfluss Steffani's, den er an Gediegenheit nicht erreicht, dagegen an Grazie der Melodie übertrifft. Diese letztere und die Leichtigkeit seines Schaffens trugen ihm auch den Beinamen des Mozart der alten deutschen Oper ein.

Details.

Von den zahlreichen Opern und Singspielen Keiser's bieten mehrere Anlass zu besonderer Erwähnung. Auf *Basilius* 1694 folgte 1696 die erste für Hamburg geschriebene Oper, *Mahmoud II.* Als die gelungensten Werke lassen sich bezeichnen: *Adonis* 1697, *La forza della virtù* 1700, wegen des melodischen Reichthums gerühmt, die einaktige *Pomona* 1702, welche nicht weniger als 28 Arien enthält, *Crösus* 1710, *Fredegunda* 1715, das melodienreiche komische Singspiel *Jodelet* 1726, vielleicht noch andere. Durch interessante Instrumentirung zeichnen sich u. a. aus: Octavia, Arsinoë, Diana. Die Partitur von *La fedeltà coronata* 1706 ist von einer Vorrede begleitet, in welcher Keiser seine dramatischen Grundsätze mit großer Wichtigkeit vorträgt, Grundsätze, denen er in der Praxis nur zu oft untreu wird. *Ulysses* ist 1722 für Kopenhagen geschrieben, *Circe* 1734 wird als seine letzte Oper betrachtet und beschließt somit eine vierzigjahrige Thätigkeit für die Hamburger Bühne.

Als Curiosa dürfen indessen nicht übergangen werden: Das Volksstück Störtebecker 1701, eine Räubergeschichte, in welcher auf der Bühne geköpft und zu größerer Täuschung Ochsenblut vergossen wird. Nebukadnezar 1704, in dem wilde Thiere vorkommen; der Carneval von Venedig 1707 prunkt mit einer Mischung mehrerer Sprachen; le Bonvivant oder die Leipziger Messe, ein komisches Singspiel 1710, enthält Studenten- und Marktszenen. Der Hamburger Jahrmarkt, mit sehr drolligen Figuren, zum Theil in plattdeutscher Mundart, hatte 1725 großen Erfolg. Die Hamburger Schlachtzeit dagegen wurde nach einmaliger Aufführung wegen des anstößigen Inhaltes vom Senat verboten. — Manche Opern Keiser's wurden auch in anderen deutschen Städten gegeben.

Ein beträchtlicher Antheil der Thätigkeit Keiser's fällt der Kirchenmusik zu. Von seinen vier Passions-Oratorien sind jenes auf Brockes' Dichtung und eine Markuspassion hervorzuheben. Zahlreich sind seine Cantaten und Arien für eine Stimme mit Begleitung.

Von Keiser selbt wurden veröffentlicht: La forza della virtù im Clavierauszug 1703, Arien aus verschiedenen Opern, Soliloquien aus der Passion von Brockes; Cantaten, Arien, Duette unter verschiedenen Titeln, wie „Gemüthsergötzung“, „Divertimenti“, „Mus. Landlust“ (damals sehr beliebt), „Kaiserliche Friedenspost“ (Carl VI. gewidmet) u. s. w. Alle diese Werke sind in Hamburg gedruckt. Außerdem enthielten viele Sammlungen Stücke von Keiser.

Andere Componisten.

Wenn auch Keiser mit seinen Werken die Hamburger Oper in ihrer Blüthezeit beherrscht, so treten neben ihm noch andere Tonsetzer auf den Schauplatz. Allen voran ist Händel zu nennen, der hier 1705 seine erste Oper Almira und in demselben Jahre Nero zur Aufführung brachte: es sind die einzigen, welche Händel in deutscher Sprache geschrieben. In der Folge wurden mehrere seiner italienischen Opern in deutscher Bearbeitung auf der Hamburger Bühne dargestellt. — Joh. Phil. Krieger erscheint schon 1694 mit den Singspielen „Wettstreit der Treue“ und „Hercules unter den Amazonen“. — Mattheson's erste Oper die Plejaden wurde 1699 gegeben, dann folgten Porsenna 1702, Cleopatra 1704. — Noch sind anzuführen: Bronner, Schieferdecker, Grünewald, Graupner. An Neuem fehlte es nie, Wiederholungen älterer Stücke waren selten.

Sänger und Orchester.

Sänger und Orchester standen in der besten Zeit Keiser's auf ihrem Höhepunkt. Die schöne Conradi bezauberte die Hamburger von 1700 bis 1709, ihr zur Seite wirkten die ausgezeichneten Sängerinnen Schober und Rischmüller. Von gleichzeitigen Sängern sind zu nennen Mattheson von 1699 bis 1705, Dreyer und der schon genannte Grünewald; ein einziger Kastrat erscheint auf der Hamburger Bühne, der Altist Campioli. Auch das Orchester besaß gute Musiker, wie den Cembalisten Graupner und Andere.

Verfallzeit.

Mit dem ersten Dezennium des 18. Jahrh. war die Glanzperiode der Hamburger Oper vorüber. Der künstlerische, wie der finanzielle Verfall, allmälig vorbereitet, machte nun stetige Fortschritte. Eine Direktion löste die andere ab und trat nach kurzer Zeit entmuthigt zurück. Die Anzeichen des nahenden Endes äußern sich in den bunt zusammengestellten Mischopern, in den pöbelhaften Volksstücken,

in den schlechten Aufführungen, der abgenützten Ausstattung, den leeren Häusern. Dieser Zustand wurde theils durch den Mangel an fähigen Poeten und Tonsetzern für die Hamburger Bühne, theils durch die Gleichgiltigkeit der Bürgerschaft hervorgerufen, während die unteren Schichten des Publikums nur durch starke Reizmittel in das Theater zu locken waren.

Opern dieser Zeit.

Von 1718 überwiegen die fremdländischen Produkte, von denen Komödien von Rousseau mit Musik von Desmarets, dann zahlreiche italienische Intermezzi erwähnenswerth sind. Von Händel wurden nach Rinaldo 1715 in deutscher Übersetzung, Agrippina 1718 in italienischer Sprache, und zwischen 1722 und 1734 Radamisto (Zenobia), Floridante, Tamerlan, Julius Caesar, Ottone, Admeto, Cleofida, Poro, Partenope, Rodelinda, sämmtlich in Übersetzungen vorgeführt. An italienischen Componisten sind noch vertreten Porpora, Bononcini, Conti mit Don Quixote 1722, Graun. Auch Telemann, der von 1721 an mit zahlreichen Opern erscheint, war nicht geeignet, das morsche Gebäude zu stützen. Gegen das Ende nehmen die buntgemischten Komödien überhand; mit einem solchen Machwerk „Der Jahrmarkt von St. Germain" schlossen sich auch 1738 die Pforten des Hamburger Operntheaters. Der an- und absteigende Weg war durchmessen: Von den biblischen volksthümlichen Singspielen zu der Nachahmung Lully's, Steffani's und der Italiener, dann hinab zu den seichten Bearbeitungen und pöbelhaften Volksstücken.

Schluss.

Noch in demselben Jahre übernahm die Schauspieltruppe der Caroline Neuber die Bühne zu einer Reihe von Vorstellungen. 1740 folgte eine italienische Operngesellschaft unter der Leitung Mingotti's. Endlich 1748 wurde das Opernhaus auf dem Gänsemarkt demolirt.

Resultat.

Ein so klägliches Ende fand die Hamburger Opernunternehmung nach einem Bestande von 60 Jahren, 1678—1738. In diesem Zeitraum kamen 250 verschiedene Werke, von denen etwa ein Drittel von Keiser herrührte, zur Darstellung. Sieht man von der Thätigkeit dieses Mannes und seines Einflusses auf gleichzeitige Tonsetzer, wie Händel und Hasse ab, so bleibt für die Hamburger Oper nur die Bedeutung eines vorübergehenden Zeitbildes. Der Versuch, eine nationaldeutsche Oper zu schaffen, war misslungen.

Pause.

Nun tritt auf diesem Gebiete eine Pause ein, welche sich bis zu den Liederspielen Joh. Adam Hiller's in den 60er Jahren des Jahrhunderts erstreckt.

Dazwischen sind nur einige kurzlebige Erscheinungen zu verzeichnen. In Leipzig wurde die schon 1692 von Strungk gegründete Opernunternehmung von 1700 an durch Melchior Hoffmann geleitet, der auch Opern von Keiser, Händel und Telemann gab. Nach ihm kam Heinichen, später Kapellmeister in Dresden. Endlich ist der Theaterdirektor Koch zu erwähnen, der sich besonders auf die Nachahmung englischer Volksstücke warf. 1752 brachte er „Der Teufel ist los" (the devil to pay) und den „lustigen Schuster" (the merry cobbler) mit Musik von Standfuss auf die Bühne. Auch in Berlin machte die Döbbelin'sche Gesellschaft schon 1743 ihr Publikum mit dem ersteren beliebten englischen Singspiele bekannt.

Die Stufenleiter der weiteren Entwicklung des deutschen Singspiels bilden **Hiller, Dittersdorf, Mozart.**

Von den Hamburger Tonsetzern finden sich Werke in folgenden *Bibliotheken*:

Bibliotheken.

Berlin, k. Bibl.: **Keiser, Autographe der Opern Nebukadnezar,** Octavia, Masaniello, Desiderius, Arsinoë, Croesus, Circe, ein Band Cantaten für eine und mehrere Stimmen; Abschriften der Opern Adonis, Janus, La forza della virtù, Pomona, Claudius, Orpheus, Diana, Tomyris, Trajanus, Ulysses, Jodelet, der Passionen von Brockes und nach Marcus, andere Kirchencompositionen, Serenate, Cantaten, Arien; Druckwerke: Gemüthsergötzung 1698, La forza della virtù, Clavierauszug 1701, Divertimenti serenissime (der Gräfin Königsmark gew.) 1713, Soliloquia 1714, Mus. Landlust 1714, Selige Erlösungsgedanken 1715, kais. Friedenspost 1715, Arien aus versch. Opern, Fuge (Gott ist offenbaret). — **Telemann,** mehrere Opern, u. a. Socrates, Genserico, die ungleiche Heirat. — **Graupner,** Oper Dido.

Wien, k. Hofbibl.: Keiser (Autogr. einer Arie aus Masaniello, handschr. Samml. von Opernstücken 1718, Selige Erlösungsgedanken, Druck 1715). Telemann (handschr. Motetten, evang. Liederbuch, Druck 1730).

Wien, Arch. d. G. d. M.: Telemann (Kirchencantaten).

Weimar, Hofb.: Viele Textbücher zu den Hamburger Opern.

Schwerin, Regierungsbibl.: Werke von Keiser.

Neue Ausgaben.

Von *Neuen Ausgaben* sind anzuführen:

In Winterfeld, Evang. Kirchengesang 1847 (16 Gesangstücke aus Keiser's Passion 1712, zwei Chöre und eine Arietta aus Mattheson's Passion 1718, fünf geistl. Chöre, ein Choral u. vier Sologesänge von Telemann).

Lindner, die erste stehende deutsche Oper, Berlin 1855, 2. Band (Keiser: Ouv. zu Jodelet, Aria 1700, zwei Arien aus Pomona, Arie aus Orpheus, Arie und Duett aus Diana, zwei Arietten aus Circe).

Einzelne Stücke von Keiser, Telemann, Mattheson in Rochlitz a. a. O., bei Trautwein, in Körner's Orgelvirtuos.

In Reissmann, Gesch. d. M., 3. Band, einzelne Stücke von Keiser.

Schneider, das mus. Lied (drei Lieder von Telemann).

Arie „O Golgotha" von Keiser, herausg. v. E. F. Richter, Leipzig Siegel.

In den Monatsh. f. Musikg., herausg. von R. Eitner (Cantaten von Keiser).

Jodelet, kom. Singspiel von R. Keiser, in den Publ. der Ges. f. Musikf., herausg. von R. Eitner.

Musik und Theater an den deutschen Höfen.

Ein bunteres und glänzenderes Bild entrollt Musik und Theater in den deutschen Residenzen. Die deutschen Fürstenhöfe besaßen ihre Musikkapellen, deren Gründung meist in das 16. Jahrh. reicht. Diese hatten die Kirchenmusik auszuführen, wie bei der Tafel und verschiedenen Hoffestlichkeiten aufzuwarten. Wenn das Kriegsspiel ruhte, boten Jagden, Turniere, Maskeraden, Schlittenfahrten einen wechselnden Zeitvertreib. Die Musik hatte überall zur Erhöhung des Vergnügens beizutragen. Mit besonderer Vorliebe huldigte man aber dramatischen Darstellungen aller Art: da gab es französische und italienische Komödien, Ballette und ähnliches. Nicht allein die herrschende „Ausländerei" war es, welche die fremden dramatischen Produkte begünstigte, es war auch das Bedürfnis. Eine nationale dramatische Kunst war noch nicht vorhanden, oder doch unfertig. Und so begegnen wir vom Ende des 16. Jahrhunderts in Deutschland englischen Komödianten, Instrumentisten und Springern, und im 17. Jahrh. richten sich hier französische und italienische

Schauspieltruppen häuslich ein. Das nationale Element vertritt nur das alte Fastnachtsspiel, während die Komödien von Jac. Ayrer im 17. Jahrh. sich an englische Muster halten. Um die Mitte des 17. Jahrh. kam die italienische Oper in Aufnahme. Die italienische Oper gehörte zu dem Luxus der deutschen Fürstenhöfe: Kunstsinn, mehr noch Genusssucht und Prachtliebe konnten in ihr volles Genüge finden. Die Thätigkeit der Hofkapellen theilte sich nun in die Gebiete der Oper, der Kirchen- und Kammermusik.

Hofkapellen.

Die deutschen Hofkapellen haben eine an musik- und kulturgeschichtlichem Interesse reiche Vergangenheit aufzuweisen. In ihren wechselnden Schicksalen spiegeln sich Gunst und Ungunst der Zeiten. Auch die nationale Wanderung der Tonkunst von den Niederländern zu den Italienern und den Deutschen findet ihren Ausdruck in der Zusammensetzung ihres Personals. Selbst die kleinsten Fürsten unterhielten eigene Musikkapellen, und so gereichte die deutsche Kleinstaaterei der Kunst und den Künstlern zum Vortheil.

In den katholischen Hofkapellen kamen nebst der üblichen Kirchenmusik auch zahlreiche Oratorien nach italienischem Muster zur Aufführung, in den protestantischen nebst der Choralmusik auch Kirchenconcerte und Cantaten.

Personale.

Die Zahl der Kapellmitglieder ist eine veränderliche. Im 17. Jahrh. war sie noch klein und an vielen Orten hatte jede Stimme nur einen einzigen Vertreter. In unserem Zeitraum schwankt die Anzahl zwischen 20 und 60, nur in Wien steigt sie bis auf 100 und mehr. Die Gehalte bewegen sich von kärglicher Entlohnung bis zu für jene Zeit überraschenden Summen. Oft versagten die Mittel zur Bestreitung der Ausgaben, und wenn Ebbe in den fürstlichen Kassen eintrat, was besonders in Kriegszeiten der Fall war, wurde das Personal verringert oder gar entlassen. Von Mitte des 17. Jahrh. kommen die Italiener immer mehr in Aufnahme: während sie als Sänger vorherrschend bleiben, laufen ihnen die Deutschen als Instrumentalisten den Rang ab. Die Organisten waren fast ausschließlich Deutsche. Das Personal für Kirche und Oper bildete einen gemeinsamen Körper und erst spät im 18. Jahrh. löste sich jenes für die Oper selbständig ab, während der Hofkapelle das Gebiet der Kirchenmusik verblieb.

Italienische Oper in Deutschland.

Die italienische Oper in Deutschland war vorzugsweise eine Angelegenheit der Höfe, auf deren Veranlassung sie zu verschiedenen Zeiten in ihren Residenzen erschien. Sie erschien mit einem Gefolge von Poeten, Componisten, Sängern und Sängerinnen, Maschinisten und Architekten. Glänzende Gastfreundschaft und Entlohnung wurde ihnen zu theil. Und sie vergalten diese nicht blos durch ihre Leistungen, sondern auch durch höfische Huldigungen. In ihren Prologen und Licenzen richten sie den weihrauchumwallten Altar vor den fürstlichen Personen auf.

Hofpoeten, Componisten.

Der Hofpoet hatte für den dichterischen Bedarf zu sorgen, er verfasste die Texte der Opern und Oratorien und war bei festlichen Anlässen stets zur Hand. Die Componisten durften nicht feiern, sie

durften nicht auf künstlerische Eingebungen warten, sondern hatten diese durch Fleiß und Gewandtheit zu ersetzen. In den Bearbeitungen ihrer älteren Werke und den für Deutschland geschriebenen Opern trugen sie den lokalen Anforderungen Rechnung, vertieften sich auch etwas unter dem Einfluss deutscher Musik, namentlich in der sorgfältigeren Instrumentation. Der angestellte Componist war in den meisten Fällen auch der leitende Kapellmeister und Direktor: während der Dauer seiner Anstellung brachte er fast ausschließlich des jeweiligen Hofpoeten Werke mit seiner eigenen Musik zur Aufführung. Die vornehmsten Hofdichter für die Oper waren Zeno und Metastasio in Wien, Terzago in München, Stef. Pallavicino in Dresden, Mauro in Hannover. Unter den Tonsetzern, welche theils vorübergehend, theils dauernd an den deutschen Höfen wirkten, begegnen wir (abgesehen von den im vorigen Zeitraum angeführten) berühmten Namen, wie Steffani, Porpora, Lotti, Caldara, Bononcini, Jomelli, nebst den italienisirten Deutschen Hasse und Graun. — Glänzend war die Gesangskunst Italiens vertreten. Auch in Deutschland waren die hohen Stimmgattungen vorherrschend; neben den Sängerinnen stehen überall die Kastraten. Eine so große Vorliebe war für diese Klasse von Sängern vorhanden, dass auch Deutsche ihrem Beispiele folgten. Was Italien an herrlichen und kostspieligen Kehlen besaß, ließ sich auch in Deutschland hören. Die Sängerinnen Stella-Lotti, Bordoni, Cuzzoni, Durastanti, die Kastraten Carestini, Senesino, Farinelli wurden auch hier gefeiert. Vereinzelt nur erscheinen auch Deutsche in den Reihen der Gesangskünstler. — Anders stand das Verhältnis bei den Instrumentalisten. Hier waren die Deutschen überwiegend, neben ihnen waren auch Franzosen angestellt. Im 18. Jahrh. gab es in den deutschen Hofkapellen Virtuosen auf allen Instrumenten, welche auch in der Oper durch die concertirende Begleitung der Arien glänzten. — Das Ausstattungs- und Maschinenwesen war ebenfalls in den geschickten Händen der Italiener, während in dem Ballet Franzosen an der Spitze standen. Ausstattung und Ballet wurden in Deutschland sehr bevorzugt und auf eine hohe Stufe gebracht.

Sänger. Instrumentalisten. Ausstattung.

Gattungen.

Neben der italienischen Oper standen die Balletoper, das komische Intermezzo, italienische und französische Komödien. Doch auch Opern und Singspiele in deutscher Sprache erscheinen nicht selten: es sind meist Übersetzungen oder Bearbeitungen fremdländischer Werke mit der ursprünglichen oder einer sich an sie anlehnenden Musik, wobei es auch an eingelegten italienischen Arien nicht fehlt. Gegen Mitte des 18. Jahrh. wird jedoch die rein italienische Oper die allgemein übliche. Die häufiger als die Partituren erhaltenen Textbücher geben auch die deutsche Übersetzung, um dem des Italienischen nicht kundigen Publikum das Verständnis der Oper zu erleichtern.

Theater.

Von der Mitte des 17. Jahrh. angefangen, wurden in den deutschen Residenzen und Lustschlössern eigene Komödienhäuser nach dem

Muster der italienischen und von italienischen Architekten erbaut; sie waren mit Parterre, Gallerie und Logen versehen und oft prachtvoll ausgestattet. Das Auditorium bestand aus dem Hofe und den geladenen Personen. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. wird auch in Deutschland der Zutritt gegen Entgelt gebräuchlich.

Spielzeit.

Die eigentliche Saison der Opern- und anderer Theatervorstellungen war der Carneval; außerdem ging kein fürstlicher Geburtstag, keine Vermählung u. s. w. ohne Theater oder verschiedene Belustigungen vorüber. Da gab es Feste teatrali, Ballette, Serenaten, Componimenti musicali und allerlei dramatische Spiele. Häufig betheiligten sich die fürstlichen Personen selbst an den Darstellungen. Prinzen und Prinzessinen tanzten in den Balletten. In den sogenannten „Wirthschaften", einer Carnevalsbelustigung des Hofes, stellte der Landesherr und seine Gemahlin gewöhnlich Wirth und Wirthin vor und die Hofleute figurirten als Gäste und Aufwärter. Allmälig aber überließ man das Feld doch den Darstellern von Profession.

Dramatische Spiele.

Alles dies erforderte einen großen Aufwand und die Kosten stiegen zuweilen ins Maßlose. Die Unterthanen, welche doch dem Vergnügen so ferne standen, mussten es in Steuern und Abgaben schwer empfinden. So hatte das Theater, das Schoßkind der Vornehmen, zwei heftige Gegner: die Geistlichkeit, bei welcher die heidnischen Götter und die leichten Sitten Anstoß erregten, und das Volk, welches mit scheelen Augen den üppigen Luxus betrachtete.

Die geschichtliche Darstellung der italienischen Oper in Deutschland und der gleichzeitigen deutschen Hofkapellen muss bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrh. zurückgreifen. In erster Linie stehen die deutschen Städte: Wien, München, Dresden, Berlin, Hannover, Stuttgart.

Städte.

Der Zeit und dem Range nach geht unter den deutschen Musikstädten Wien voran. Günstigen Einfluss übten hier die Kunst- und Prachtliebe des österreichischen Hofes, wie dessen Neigung für italienische Sprache und Sitte, die Nähe des Südens, eine für Musik empfängliche Bevölkerung.

Wien.

Von den österreichischen Monarchen waren schon in der vorangegangenen Epoche Maximilian I., Carl V. und Rudolph II. Freunde und Beschützer von Kunst und Wissenschaft. Für unseren Zeitraum kommen in Betracht: Ferdinand III., Leopold I., Josef I., Carl VI. und Maria Theresia.

Österreichische Monarchen.

Ferdinand III. (reg. 1637—1657) war nicht blos ein Förderer der Tonkunst, sondern auch selbst produktiv. Die Organisten Joh. Casp. Kerl und Froberger soll er zu ihrer Ausbildung nach Italien gesandt haben. Unter seiner Regierung wurde die erste italienische Oper am österreichischen Hofe aufgeführt. — Seine Compositionen zeugen von Begabung und ernstem Streben; sie bestehen in Messen, Motetten, Hymnen. Die interessanteste derselben ist ein Miserere, stimmungsvoll, aber nicht frei von Härten. Die Hymne de Nativitate Domini enthält Chöre und mehrere Instrumentalstücke (Sonaten). Von weltlichen Compositionen werden genannt ein Drama musicum und ein Madrigal, welches P. Kircher in seiner Musurgia 1650

Ferdinand III.

mittheilt. Zu erwähnen sind noch die Variationen über ein Thema Ferdinand III. von dem Hoforganisten Wolfgang Ebner.

Leopold I.

Leopold I. (reg. 1657—1705) war seiner Musikkapelle ein strenger und zugleich liebreicher Vater. Der italienischen Oper brachte er große Vorliebe entgegen und hatte stets eine offene Hand für sie. Er selbst war ein eifriger Clavierspieler und fruchtbarer Tonsetzer. Für seine ernste Richtung spricht die Berufung des gelehrten P. Kircher zu seinem musikalischen Beirath und jene des gediegenen Contrapunctisten Joh. Jos. Fux als Hofcompositor. Unter seiner Regierung gewann die italienische Oper in Wien nach den vorhergegangenen vereinzelten Versuchen festen Boden; sie verschönerte seine Hoffeste, bei welchen stets eine große Pracht entfaltet wurde. Als Componist ist ihm Fleiß nachzurühmen. Die Zahl seiner Werke ist eine beträchtliche, wobei allerdings zu erwägen ist, dass dieselben sich auf einen Zeitraum von fast einem halben Jahrhundert vertheilen. Seine Werke bestehen in Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen und anderen Kirchenstücken, ferner 13 Oratorien; überwiegend sind jedoch seine weltlichen Compositionen, neun Feste teatrali, deutsche Singspiele, Ballette, endlich zahlreiche Einlagsarien in die Opern und Oratorien seiner Kapellmeister. Hervorzuheben sind die Trauerlectionen für seine zweite Gemahlin, ein Miserere. Manche seiner Kirchenstücke und Oratorien wurden noch unter den nachfolgenden Kaisern an Erinnerungstagen zur Aufführung gebracht.

Josef I.

Josef I. (reg. 1705—1711) wendete ebenfalls der Kapelle und der Oper seine Sympathie zu. Er spielte Clavier und Flöte, verräth auch in einigen erhaltenen Compositionen Talent. Hübsch ist ein Lautenstück.

Carl VI.

Carl VI. (reg. 1711—1740) war ein gewandter Musiker; er verstand es, aus der Partitur zu spielen, leitete manche Opern selbst am Clavier und beschäftigte sich auch mit der Composition. Die Hofkapelle erreichte unter ihm ihren höchsten Stand von 134 Mitgliedern, die italienische Oper ihren Glanzpunkt. Festlichkeiten mit Musik, welche in Laxenburg, in dem Lustschloss Favorita (dem jetzigen Theresianum), in der Hofburg stattfanden, waren zahlreich; Hof und Adel betheiligten sich als Mitwirkende. Der Kaiser stellte vorzügliche Kräfte in den Dienst der Hofkapelle und Oper: Zeno wurde Hofdichter, Fux Oberkapellmeister, unter ihm wirkten Caldara, Conti, Porsile, die Tesi war erste Sängerin, das Ensemble war ein auserlesenes. Das Beispiel des Hofes wirkte auf den Adel, welcher schon damals eigene Musikkapellen unterhielt. Von Carl VI. sind zwei Miserere mit Instrumentalbegleitung erhalten.

Maria Theresia.

Maria Theresia (reg. 1740—1780) war musikalisch: sie war eine Schülerin von Wagenseil und besaß eine gute Stimme. Als Kind von sieben Jahren sang und tanzte sie in einer Aufführung von Caldara's Oper Euristeo bei Hofe; dass sie mit dem berühmten Senesino in Florenz in einem Duett zusammenwirkte, ist schon erwähnt worden. Unter ihrer Regierung wurde 1741 das Burgtheater erbaut, in welchem Gluck, 1754 zum Kapellmeister ernannt, 1762 seinen Orfeo zur Aufführung brachte.

Wiener Hofkapelle.

Die Geschichte der Wiener Hofkapelle, deren Spuren bis in das 15. Jahrh. zurückreichen, lässt sich von Mitte des 16. Jahrh. im Zusammenhange verfolgen. Von Kapellmeistern erscheint als der früheste Name Arnold von Prugkh (Bruck) bis 1536, dann folgen die Niederländer Vaet, Ph. de Monte. Die Zahl der Mitglieder steigt von 37 bis 83. Im 17. Jahrh. kommen die Italiener in Aufnahme. Dem Hofkapellmeister Valentini von 1630 bis 1649 schließen sich an Bertali 1649—1669, Sances 1669—1679, Schmelzer 1679—1680, Draghi 1682—1700. Chor, Solisten und Instrumentalisten erfahren eine Vermehrung, die Zahl der Mitglieder erhebt sich unter

Leopold I. bis auf 100. Im Chor vertraten die Sängerknaben die hohen Stimmen. Von 1640 an tauchen Kastraten auf, wie der berühmte Sopranist Ferri. Auch Hofsängerinnen waren angestellt, wurden aber nicht in der Kirche verwendet. In den tieferen Stimmgattungen kommen viele Deutsche vor. Als Hoforganisten sind aus dem 17. Jahrh. zu nennen: Wolfg. Ebner, Froberger, Simonelli, Joh. Casp. Kerl, Ferd. Tob. Richter. Mit 1696 erscheint zum erstenmale ein Hofcompositor, der Italiener Badia, dem zunächst Fux 1698 und G. Bononcini 1700 folgen. Endlich ist das Institut der Hofscholaren und Sängerknaben zu erwähnen, welches zur Erzielung eines Nachwuchses an Sängern und Componisten gegründet ward.

Dass schon 1642 Cavalli's Egisto und 1650 dessen Giasone in Wien aufgeführt worden, ist eine nicht erwiesene Vermuthung. Vielmehr erscheint als die erste italienische Oper am kais. Hofe die auf dem Reichstag zu Regensburg 1653 durch die Kapelle Ferdinand III. dargestellte Oper *l'Inganno d'amore*, Text von Ferrari, Musik von Bertali. In Wien folgen dann mehrere Feste teatrali, Opern, Serenaden von Bertali, P. A. Ziani, Draghi, Cesti (La Dori 1664), von Oratorien *Il Sacrifizio d'Abramo* von Leopold I. u. a.; 1666 kam zur Vermählung des Kaisers *Il Pomo d'oro* von Cesti zur Aufführung (S. S. 36). Stetig nimmt nun die Zahl der aufgeführten italienischen Opern und Oratorien zu. Bis zum Ende des 17. Jahrh. sind die meist vertretenen Componisten: Draghi (S. 56), Sances (S. 56) und der Kaiser Leopold selbst; sie schrieben Opern und kleinere dramatische Stücke, außerdem Oratorien. Die vorkommende Balletmusik ist meist von dem Kapellmeister J. H. Schmelzer. Von anderen, zum Theil bedeutenden Namen erscheinen noch: P. A. Ziani (Opern und Oratorien 1662), Abbatini 1666), Sartorio, Tosi, Al. Scarlatti 1681, Bern. Pasquini, G. A. Bernabei 1688—1691 (zweifelhaft ob in Wien aufgeführt), Ag. Steffani (Li Rivali concordi 1692) M. A. Bononcini (Camilla 1696), Giov. Bononcini, M. A. Ziani (Oratorium 1700), Badia (Oratorien), Pistocchi. Manche dieser Tonsetzer schrieben auch Kirchenwerke für Wien.

Italienische Oper im 17. Jahrh. 1653.

Componisten.

Gleichzeitige Hofpoeten und Verfasser der Opern- und Oratorientexte waren vorzüglich Sbarra und Minato. — Das Theater für den Hof, 1659 von Leopold I. aus Holz erbaut, befand sich in der Nähe der heutigen Hofbibliothek; nach dem Brande 1699 wurde es in zwei Säle, einen größeren und einen kleineren (die nachmaligen Redoutensäle), verlegt. Die Oratorien kamen in den Räumen der Hofkapelle während der Fastenzeit zur Aufführung.

Hofpoeten. Theater.

Um 1696 taucht auf dem musikalischen Schauplatze Wiens ein Mann auf, der berufen war, durch mehr als vier Dezennien in bedeutender Stellung zu wirken, Johann Josef Fux. Einer Bauernfamilie in Steiermark entstammend, wurde er ca. 1660 in Hirtenfeld, unweit Graz geboren. Über seine Jugend- und früheren Mannesjahre, wie über seinen musikalischen Bildungsgang ist man vollständig im Dunkeln. Erst in seinem 36. Lebensjahre tritt er uns als Organist der Schottenkirche entgegen. In demselben Jahre verheiratete sich Fux mit einer Wienerin:

Joh. Jos. Fux. Biographisches.

seine Ehe blieb kinderlos. 1698 wird er, unter Leopold I., zum Hofcompositor ernannt, in welcher Eigenschaft sich ihm 1700 G. Bononcini zugesellt. 1705, unter Josef I., erfolgt seine Anstellung als Kapellmeister bei St. Stefan; im Jahre 1713 beruft ihn Carl VI. als seinen Vice-Hofkapellmeister unter M. A. Ziani, endlich 1715 wird Fux zum ersten Hofkapellmeister befördert, in welcher Stellung er bis zu seinem Ende verbleibt. Fux, unter ihm Caldara, später Conti und Porsile, sind die Koryphäen der Wiener Hofmusik dieses Zeitraums, in ihnen stellt sich die Glanzepoche der kais. Hofkapelle dar. Während der ganzen Zeit seines Wirkens entfaltete Fux eine unermüdliche Thätigkeit als Componist von Kirchenmusik, Oratorien, Opern, Gelegenheits- und Instrumentalwerken. Auch dem Unterricht widmete sich der gelehrte Contrapunctist. Von seinen Schülern werden in erster Reihe genannt: Gottlieb Muffat, Zelenka, Wagenseil, denen wir noch später begegnen werden, dann der Kirchencomponist Tuma. Als Dirigent musste Fux in seinen späteren Jahren wegen seines Gichtleidens durch Caldara vertreten werden. Bei den Krönungsfeierlichkeiten auf dem Prager Hradschin 1723 kam eine Festoper von Fux zur Aufführung; um derselben bei seiner Gebrechlichkeit beiwohnen zu können, wurde er auf Anordnung des Kaisers in einer Sänfte nach Prag getragen. 1725 erschien sein Gradus ad Parnassum, ein theoretisches Werk, welches dem Autor eine dauerndere Berühmtheit eintrug, als alle seine Compositionen. Nachdem Fux 1731 seine Gattin verloren, ward ihm die angenommene Nichte eine treue Pflegerin. Trotz Alter und Kränklichkeit erfüllte Fux seine Amtspflichten bis ans Ende. Er starb 1741, vier Monate nach seinem kaiserlichen Gönner, im 81. Lebensjahre. Begraben wurde er auf dem Friedhof von St. Stefan. Seine Nichte war die Erbin seines beträchtlichen Vermögens. Ein gutes Porträt Fux' befindet sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ein treuer Diener seiner Herren, ein tüchtiger und fähiger Tonsetzer und Gelehrter, ein gewissenhafter Beamter, dabei ein wohlwollender Vorgesetzter, ein ehrlicher Charakter, endlich eine patriarchalische Gestalt aus der Wiener Zopfzeit erscheint uns in Fux.

Werke.

Unter den Werken von Joh. Jos. Fux nehmen jene für die Kirche den ersten Platz ein, sowohl der Zahl, als dem Werthe nach. Es sind nicht weniger als 54 Messen, drei Requiems, ferner Vespern, Litaneien, Motetten, Gradualien, Offertorien, viele Hymnen, zwei Te Deum, Ave Regina u. s. w. Die berühmteste unter den Messen ist die Missa canonica 1718 (Carl VI. gewidmet), a Capella, mit allen Künsten des Canons ausgestattet. Auch andere seiner Messen sind im künstlichen Contrapunct und canonisch gestaltet; zu erwähnen sind die M. Michaelis und die Credo-Messe, in welcher alle Sätze über das greg. Credomotiv aufgebaut sind. Die Kirchenwerke von Fux sind meist alla Palestrina. Seine Vorliebe für diesen großen Meister und den a Capella-Styl haben ihm den schmeichelhaften Beinamen des „österreichischen Palestrina" eingebracht. In den concertirenden Werken jedoch ist die Instrumentation

Messen. Missa canonica.

sorgfältig ausgeführt und vollstimmig: so in dem Te Deum 1723 für Prag componirt. — Die Oratorien, zehn an der Zahl, in italienischer Sprache, bewegen sich in dem herkömmlichen opernhaften Styl, nur die Chöre sind etwas bedeutender. *Cristo nell' Orto* 1718, *La Cena del Signor* (ein Sepolcro für den Charfreitag 1720) gehören zu dieser Gattung. — Als dramatischer Tonsetzer ist Fux trocken und unbedeutend. Er schrieb im Ganzen acht größere und zwölf kleinere dramatische Werke (Feste teatrali, Componimenti, Poemetti) für den Hof, meist Gelegenheitsstücke. *Angelica, vincitrice di Alina*, aufgeführt im Garten der Favorita 1716 zur Feier der Geburt des Erzherzog Leopold, *Elisa* zum Geburtstag der Kaiserin Elisabeth 1719 gegeben und vom Kaiser dirigirt, waren solche Opern. Letztere, 1729 wiederholt, erschien auch in demselben Jahre in Druck. Eine denkwürdige Aufführung war die der Festoper *Costanza e Fortezza* 1723 zur Krönung in Prag.

Oratorien.

Dramatische Werke.

Krönungsoper 1723.

Die Vorstellung fand im großen Hofraum des Hradschin in einem offenen Amphitheater mit dem Fassungsraum für 2000 Personen statt und währte von 8 Uhr Abends bis 1 Uhr nach Mitternacht. Als Sängerinnen glänzten die beiden Schwestern Ambreville, als Sänger Carestini, Casali u. a. m. Virtuosen von Bedeutung, wie Tartini, Quanz, Graun, Conti wirkten im Orchester mit. Der Chor bestand aus 100, das Orchester aus 200 Personen. Caldara dirigirte, während Fux der Vorstellung sitzend anwohnte. Die Ausstattung war eine prachtvolle.

Aufführung.

Von Instrumentalstücken schrieb Fux Partiten für zwei Violinen und Bass, Ouverturen, Sonaten a tre zu kirchlichem Gebrauch und Clavier-Sonaten. Am besten erscheinen die dreistimmigen Partiten und Sonaten. Fux bevorzugte überhaupt den dreist. Satz, Die Clavierstücke dagegen sind steif und formalistisch.

Instrumentales.

Neben dem Componisten tritt der Theoretiker in Fux stark hervor. Als Anhänger der alten Tonarten und der damals schon sehr wankenden Solmisation gerieth er 1717 und 1718 in eine literarische Fehde mit dem streitsüchtigen Mattheson. Die Briefe von Fux und die Entgegnungen Mattheson's sind in dessen „Neueröffneten Orchester" abgedruckt. — Die berühmte Compositionslehre Gradus ad Parnassum, welche 1725 auf Kosten des Kaisers in Druck erschien, ist ein umfangreiches, methodisches, theoretisch-praktisches Werk, in lateinischer Sprache verfasst; es enthält auch zahlreiche Notenbeispiele. Das Buch fand eine rasche Verbreitung, wurde von Mitte des Jahrhunderts angefangen in das Italienische, Deutsche, Französische und Englische übersetzt und galt bis an die Grenze der Neuzeit als eine Art theoretischer Bibel.

Theorie.

Gradus ad Parnassum.

Spätere Theoretiker bis auf Albrechtsberger, Cherubini, ja selbst noch H. Bellermann anerkennen den Werth des Gradus oder bedienen sich desselben als Muster. An diesem Lehrbuch der Composition haben sich zahllose Tonsetzer bis auf Haydn, Mozart, Beethoven gebildet. Heute ist es selbst veraltet und verschollen, doch lebt es gewissermaßen in seinen Sprösslingen fort.

Die musikalischen Werke von Fux sind fast ausschließlich nur in Handschriften erhalten. In Druck wurden zu seiner Zeit nur veröffentlicht: Concentus musico-instrumentalis (Instrumentalstücke) Op. I, Nürnberg 1701, die Oper Elisa, Amsterdam 1729.

Bedeutung.

Im Ganzen ist die Compositionsthätigkeit dieses Meisters mehr als die des gelehrten Contrapunctisten aufzufassen. Inspiration und Anmuth lassen seine Werke meist vermissen. An seinen großen deutschen Zeitgenossen Händel und Bach kann Fux nicht entfernt gemessen werden.

Fux bildet durch seine Stellung und Wirksamkeit unter drei Kaisern den Mittelpunkt der Musik am österreichischen Hofe in der ersten Hälfte des 18. Jahrh.; ihm zunächst stehen Caldara und Conti.

Caldara.

Antonio Caldara (s. S. 129), 1716 zum Vicekapellmeister ernannt, wirkte durch 20 Jahre in Wien, vom Hofe geschätzt, in der Musikwelt angesehen. Als Tonsetzer sehr fruchtbar, besitzt er zwar nicht die tiefe Gelehrsamkeit eines Fux, übertrifft aber diesen an fließender Melodie und Leichtigkeit. Dass er aber auch im Tonsatz wohlgeschult war, beweist seine Kirchenmusik. Auch er hat eine Missa canonica und sein 16stimmiges Crucifixus ist ein Prachtstück. Die Zahl seiner in Wien aufgeführten Opern beläuft sich auf 37, darunter einige komische, wie *Don Chisciotte* 1727, denen sich noch 26 kleinere dramatische Stücke anreihen. In der Hofkapelle erscheint er mit 29 Oratorien. Caldara starb 1736 in Wien, von seinem älteren Vorgesetzten und einer wohlversorgten Witwe überlebt; von seinen Werken aber überlebten ihn nur einige Kirchencompositionen.

Conti.

Franc. Conti (S. 134) kam 1701 als Theorbist in die Wiener Hofkapelle, trat 1705 wieder aus, wurde später Hofscholar und von 1713 an Hofcompositor, in welcher Eigenschaft er bis zu seinem Ende 1732 verblieb. Mit seiner Oper *Clotilde* debutirte er erfolgreich in Wien; noch andere 15 große Opern, 13 Serenaden und 9 Oratorien von ihm kamen daselbst zur Aufführung. Sein berühmtestes Werk, die komische Oper *Don Chisciotte* erschien 1719 auf der Bühne.

Porsile.

An die beiden Vorgenannten schließt sich noch Gius. Porsile (S. 123), der 1720 bis 1750 als Hofcompositor wirkte; auch war er Gesanglehrer der Kaiserin Amalia. Unter seinen zwischen 1717 und 1737 in Wien aufgeführten Werken überwiegen die Oratorien. Auch Porsile ist in Wien gestorben.

Die Hofkapelle unter Josef I. und Carl VI.

Betrachten wir die Hofkapelle nach Leopold I. Zeit, so beobachten wir in derselben mehrfache Schwankungen im Personalstand, wie in der künstlerischen Bedeutung. Unter Josef I. hielt sich der Stand auf 100, erfuhr nach seinem Tode erhebliche Einschränkungen, hob sich aber bald unter Carl VI., um 1723 die höchste Zahl von 134 Mitgliedern (einschließlich des Personals für die Oper) zu erreichen. Von 1740 an sank die Hofkapelle sowohl dem Personalstand als den Leistungen nach bis an die Grenze des Verfalls; erst gegen Ende des Jahrhunderts trat eine Wendung zum Besseren ein.

Kapellmeister und Hofcompositoren.

Die Reihenfolge der Kapellmeister von 1700 an wird durch Pancotti eröffnet, dem M. A. Ziani (S. 53) folgt, der unmittelbare Vorgänger von Fux (1715—1740). Schon 1739 trat L. A. Predieri an des Letzteren Stelle, dem 1751 Georg Reutter d. J. zur eigent-

lichen Leitung der Kapelle beigegeben wurde. Von Hofcompositoren dieses Zeitraums seien den schon früher erwähnten noch hinzugefügt: P. F. Tosi (S. 127), G. Reutter, Bonno, Wagenseil.

Reutter.

Georg Reutter d. J., Sohn des Domkapellmeisters an der Stefanskirche, geb. 1708, wurde 1731 zum Hofcompositor ernannt, folgte seinem Vater 1738 in seiner Stellung nach, und ward später Stellvertreter, dann Nachfolger Predieri's als Hofkapellmeister. Er starb 1772. Viele Messen, darunter die sogenannte „Schimmelmesse", andere Kirchen- und dramatische Werke zeugen von seiner Fruchtbarkeit. Nicht zu übergehen ist, dass Haydn unter ihm 1740—1749 Sängerknabe bei S. Stefan war.

Bonno.

Gius. Bonno, der Sohn eines kais. Läufers, geb. in Wien 1710, wurde auf Kosten des Kaisers in Neapel ausgebildet, 1739 zum Hofcompositor ernannt und gelangte erst 1774 zur Stellung eines Hofkapellmeisters, die er bis zu seinem Tode 1788 bekleidete. Von seinen unerheblichen Compositionen wird das Oratorium Giuseppe hervorgehoben.

Wagenseil.

Georg Christoph Wagenseil (1715—1777), Schüler von Fux, trat 1736 als Hofscholar ein, wirkte dann als Hofcompositor und Musiklehrer am kais. Hofe bis an sein Ende. Nebst Opern und Kirchenmusik schrieb er zahlreiche Clavierwerke, welche zu seiner Zeit Mode waren.

Von 1770 an hörte die Anstellung von Hofcompositoren auf, doch erhielt sich der Titel, welcher verbunden mit einem Ehrengehalt an hervorragende Musiker verliehen ward, wie an Gluck und Mozart.

Sänger und Sängerinnen.

Mit vorzüglichen Gesangskräften war die Wiener Hofkapelle reichlich versehen. Vorherrschend sind die Italiener, doch behaupten sich auch Deutsche ehrenvoll neben ihnen. Unter den Italienern sind Berühmtheiten, wie die Kastraten („Virtuosen") Carestini, Genovesi, Salimbeni; von deutschen Sängern ragen hervor der Tenorist Payer, die Bassisten Götzinger und Praun. Als angestellte Hofsängerinnen, welche jedoch nicht für den Kirchendienst verwendet wurden, werden in erster Linie genannt: Lisi Badia, Mar. Landini-Conti, Lorenzoni-Conti, Rosa d'Ambreville, Therese Holtzhausen (verehl. Reutter).

Instrumentisten.

Die Zahl der Instrumentisten steigt auf 70, und manche ausgezeichnete Kraft befindet sich in ihrer Mitte, wie der Organist Gottlieb Muffat, der von 1717 bis 1763 in kais. Diensten stand, Franc. Conti, Theorbist, Max Hellmann, Cembalist, die Gebrüder Christian, Posaunisten u. s. w.

Thätigkeit der Hofkapelle. Kirchendienst.

Die Hauptthätigkeit der Hofkapelle bestand in dem fortlaufenden Kirchendienst, der ihre Kräfte vollauf in Anspruch nahm. Die Kapellmeister und Hofcompositoren hatten fortwährend Neues zu liefern, auch wurde auf die Ausführung die größte Sorgfalt verwendet.

Oratorien.

In der Fastenzeit wurden in der Hofkapelle Oratorien in italienischer Sprache aufgeführt; sie waren von keiner gottesdienstlichen Handlung begleitet.

Tonsetzer.

Heimische, wie fremde Tonsetzer sorgten für den Bedarf an neuen Oratorien. Von ersteren sind anzuführen Fux, Caldara, Conti, Porsile, Badia, M. A. Ziani, Bononcini, von Fremden Legrenzi, Al. Scarlatti (Sedecia), Porpora (Gedeone), Lotti, Hasse, die Römerin Camilla di Rossi. Mit 1740 hören die Oratorien-Aufführungen in der Hofkapelle auf.

Stefanskirche.

Die Hofkapelle wirkte auch bei großen Aufführungen in anderen Kirchen mit, namentlich bei S. Stefan, wo die Pflege der Kirchenmusik eine vorzügliche war.

Hofscholaren. In Beziehung zur Hofkapelle stand die Anstalt der Hofscholaren, welche sich bis 1770 erhielt. In das Jahr 1725 fällt die Gründung eines

Pensionsinstitut. Pensionsinstitutes für die Musiker der Kapelle, unter dem Namen „Cäcilien-Bruderschaft", welches dann 1772 in die „Tonkünstler-Sozietät" überging.

Andere Kapellen. Am kaiserlichen Hofe bestanden noch zwei Kapellen, die der Kaiserin Eleonora (Witwe nach Leopold I.) und der Kaiserin Amalia (Witwe Josef I.); beide hatten unter ihren Mitgliedern manchen glänzenden Namen aufzuweisen. In der Kapelle des Prinzen von Hildburghausen tritt uns 1740 die erste fürstliche Privatkapelle entgegen.

Italienische Oper. Wie für die Hofkapelle, war auch für die italienische Oper die erste Hälfte des 18. Jahrh. eine Glanzperiode. Auch die Oper wurde vom Hofe unterhalten und war für diesen und die

Theater. geladenen Gäste bestimmt. Die größeren Vorstellungen fanden in den Redoutensälen, die intimeren in der Hofburg und in den Lustschlössern, besonders in der Favorita statt. Die eigentliche Spielzeit war der Carneval, außerdem gab es dramatische Aufführungen zu festlichen Gelegenheiten.

Mit einer Oper von Bononcini wurde 1708 das große Theater eröffnet und 1744 schlossen sich seine Pforten mit Ipermnestra von Hasse. Die unmittelbare Betheiligung des Hofes hörte auf. Der Schauplatz wurde in das seit 1709 bestehende Theater nächst dem Kärntnerthore und in das 1741 erbaute Burgtheater verlegt, wo man auch französische Stücke und Ballette gab. Hier fand auch 1750 die erste musikalische „Akademie" statt.

Die in dem Zeitraum 1700 bis 1750 in Wien aufgeführten italie-

Componisten. nischen Opern vertheilen sich vorzugsweise auf folgende Componisten (in der Reihenfolge ihres ersten Erscheinens): Polaroli, Badia, M. A. Ziani, G. Bononcini, Fux, Ariosti, M. A. Bononcini, Conti, Porpora, Caldara, Lotti, Porsile, Vinci, Reutter, Bonno, Predieri, Hasse, Wagenseil, Galuppi, Jomelli. In der nächsten Zeit kommen noch vor: Perez, Gius. Scarlatti, Traetta, Majo. Gluck erscheint zum erstenmale 1748 mit Semiramide. — Neben den heimischen Gesangskräften wirken auch vorübergehend fremde Berühmtheiten, wie die Tesi, Faustina Bordoni, Farinelli. Dass neben schöner Musik und vorzüglicher Ausführung in Wien auch auf die Pracht der Ausstattung großer Werth gelegt wurde, muss besonders betont werden.

Als nach Carl VI. Tode die italienische Oper vom Hofe aufgegeben wurde, traten Pächter und Unternehmer an seine Stelle. Man gab auch deutsche Singspiele und Schauspiele. Das Theater wurde öffentlich. In der italienischen Oper bereitet sich eine Wandlung vor. Die alten Sterne erbleichen. Gegen Ende des Jahrhunderts zieht mit der Opera buffa, mit Paesiello und Cimarosa neues Leben in die Oper ein, deren glänzendstes Gestirn in Mozart aufgeht.

München. Gleich Wien besaß auch München schon im 16. Jahrh. eine vortreffliche Hofkapelle, deren Ruhm sich an den Namen Orlando Lasso knüpft. In der nächstfolgenden Epoche wurde sie jedoch von ihrer Wiener Kollegin übertroffen.

Italienische Oper. 1654. Fast gleichzeitig mit Wien findet die italienische Oper in München Eingang: 1654 wurde in der Residenz des Kurfürsten Fer-

dinand ein Dramma per musica *La Ninfa ritrova* aufgeführt. Weder Dichter noch Componist sind bekannt; erhalten ist nur der Text. In den nächsten Jahren folgen Ballette mit Gesang, Turniere mit Musik. 1656 wird J. C. Kerl als Kapellmeister angestellt.

Kerl.

Joh. Casp. Kerl's Lebenslauf ist kaum mit einiger Sicherheit zu verfolgen. Geb. ist er 1627 im sächs. Voigtlande. Wahrscheinlich kam er frühzeitig nach Wien und studirte bei Valentini. Der Kaiser sandte ihn 1645 oder 1649 zu seiner Ausbildung nach Rom, wo er die Unterweisung Carissimi's, etwa auch Frescobaldi's genossen haben soll. Von 1656 bis 1673 wirkte er in München. Um 1680 taucht er in Wien als Hoforganist auf, in welcher Stellung er mehrere Jahre verblieb, um endlich in München 1693 seine Tage zu beschließen. Von Kerl's Kirchenmusik wurden Messen, ein Requiem, Magnificats in Nürnberg 1669 und in München 1686 und 1689 gedruckt. Andere Messen und auch Orgelstücke hinterließ er im Manuskript.

Opern.

Mit Kerl's *Oronte* wurde 1657 das erste Opernhaus (hinter der Salvatorkirche) eröffnet. Noch andere dramatische Stücke mit seiner Musik folgten, wie *Erinto* 1661, *le Pretensioni del Sole* 1667. Nur die Texte sind erhalten.

Ercole und Antonio Bernabei.

Nach Kerl's Abgang von München wurde der römische Meister Ercole Bernabei als kurfürstl. Kapellmeister berufen, der in dieser Stellung von 1674 bis zu seinem Ende 1687 wirkte. Sein Sohn Antonio, schon seit 1677 Vicekapellmeister, ward sein Nachfolger. Ercole Bernabei (S. 40), als Kirchencomponist zu den hervorragenden zählend, hat nur wenig für die Münchener Bühne geliefert. Auch Ant. Bernabei's (S. 40) Hauptgebiet war die Kirche, doch kamen mehrere Opern seiner Composition 1678 und 1680 und ein Festspiel *Li Dei festeggianti* 1683 zur Aufführung. Es scheint, dass er während seines noch langjährigen Aufenthaltes in München nicht mehr auf diese Gattung zurückgekommen ist. Er starb 1732.

Steffani.

Diesen Beiden reiht sich Agostino Steffani (S. 43) an, der seit seinen Knabenjahren in München weilte und nun von 1681 bis 1688 mehrere Opern auf die Bühne brachte. Die erste derselben war *Marco Aurelio*, auf diese folgten 1685 *Solon* und 1686, zu den Vermählungsfestlichkeiten Max Emanuel's mit der Tochter Leopold I., die Oper *Servio Tullio*. Bei letzterer Gelegenheit lernte Herzog Ernst August von Braunschweig Steffani als Sänger und Componisten kennen und schätzen. Noch kamen von ihm 1687 *Alarico* und 1688 *Niobe* zur Aufführung. Nun verließ Steffani München um sich nach Hannover zu wenden, wo er seine wichtigste Thätigkeit entfalten sollte.

Opern.

Von den Münchener Opern Steffani's ist nur die Partitur von Marc Aurelio erhalten. Das Werk soll eine gutgearbeitete Ouverture, melodiöse Arien, vorzügliche Recitative enthalten; den beiden ersten Akten sind Ballette, dem dritten eine komische Szene hinzugefügt. Die Texte der Opern sind von dem Hofdichter Terzago.

Max Emanuel.

Unter Max Emanuel (reg. 1679—1726) gab es trotz Kriegszeiten italienische Opern, französische Komödien, Wirthschaften, Caroussels,

11*

allerdings mit bedeutenden Unterbrechungen, welche durch die Abwesenheit des Kurfürsten und dann durch den kläglichen Zustand der Kapelle verursacht wurden. Erst von 1714 erfolgt ein Aufschwung. In diese Zeit fällt die Thätigkeit Pietro Torri's, der schon neben Ant. Bernabei angestellt, 1732 dessen Nachfolger wurde. Er versorgte die Münchener Hofbühne mit Opern und Festspielen bis an sein Ende 1737. Die dramatischen Aufführungen erfahren unter dem Nachfolger Max Emanuel's, dem Kurfürsten Albrecht (1726—1745) gesteigerte Pflege. Als Operncomponisten in der Zeit von 1716 bis 1740 sind anzuführen: Torri, Chellery, Ferrandini, Peli, Porta. Giov. Porta wurde 1737 nach Torri Kapellmeister. Außerdem kommen einzelne Opern von Albinoni, Porpora u. A. vor. Von Gesangskräften stehen die Kastraten im Vordergrunde, welche hier schon früh auftauchen. In der ersten Hälfte des 18. Jahrh. begegnen wir hier ihren Koryphäen, wie Bernacchi, der 1720 bis 1727 in kurf. Diensten stand, vorübergehend auch Farinelli und Carestini. Der Sänger Raaff wirkte von 1737 an. Es erscheinen ferner die berühmten Sängerinnen Durastanti, Faustina Bordoni, die als Schönheit gepriesene Merighi u. A.

Torri.

Opern-componisten.

Sänger.

Die eigentliche Blüthezeit der baierischen Hofmusik und Oper fällt in die Regierungsepoche Max Josef's (1745—1777). In ihm besitzt auch Baiern seinen musikalischen Fürsten: er spielte mehrere Instrumente und componirte Kirchenmusik. Ein neues prachtvolles Opernhaus wurde erbaut und 1753 mit *Catone in Utica* von Metastasio und Ferrandini eröffnet. Die Opernvorstellungen nahmen nun einen regelmäßigen Fortgang, die Italiener blühten. Als Nachfolger Porta's wird 1755 Andr. Bernasconi Kapellmeister: er hat zahlreiche Opern für München geschrieben. In dem Repertoire erscheinen Galuppi, Jomelli, Traetta, Sacchini mit ihren Werken. Bemerkenswerth ist eine Oper der Prinzessin Maria Antonia.

Max Josef.

Neues Opernhaus.

Bernasconi.

Maria Antonia.

Maria Antonia, die Schwester des Kurfürsten Max Josef, heiratete 1747 den Kurprinzen von Sachsen: sie besaß mannigfache Talente, dichtete, malte, musizirte. In der Composition wurde sie in Dresden durch Porpora und Hasse unterrichtet. Die von ihr gedichtete und componirte Oper *Talestri* wurde in München 1760 aufgeführt.

In die Regierungszeit Max Josef's fällt noch die Aufführung von Gluck's Orpheus 1773, der finta Giardiniera von Mozart 1775, der auch in München mit Idomeneo 1781 die Reihe seiner großen Opern eröffnet.

Die Hofkapelle in Dresden, welche ihren Ursprung ebenfalls im 16. Jahrh. hat, erhebt sich im 17. Jahrh. unter der Leitung Heinr. Schütz's zur Bedeutung. Seine vieljährige Wirksamkeit in Dresden war wiederholt durch widrige Verhältnisse unterbrochen. Die Kriegsnoth lastete auch auf der Kapelle und gefährdete ihren Bestand, die Zahl ihrer Mitglieder war 1639 bis auf zehn gesunken und betrug noch 1651 nicht mehr als 18. Von Mitte des Jahrhunderts sah sich Schütz von Italienern umgeben, welche von dem Kurfürsten Joh. Georg II. (reg. 1656—1680) begünstigt wurden. Schon als Kronprinz schuf sich

Dresden. Hofkapelle.

Italiener.

dieser 1641 seine eigene Kapelle, welche er bei seinem Regierungsantritt mit der dem Verfalle nahen kurfürstlichen Kapelle vereinigte. Er berief Bontempi (S. 43) als Kapellmeister, bald darauf Albrici und Perandi, vorübergehend auch Pallavicini. Von namhaften deutschen Musikern sind hervorzuheben die Organisten Weckmann, Adam Krieger und Kittel, endlich der Kapellmeister Bernhard, die Hauptstütze der deutschen Kapellmitglieder.

Deutsche.

Math. Weckmann, geb. 1621, Schüler von H. Schütz, im Orgelspiel von Scheidemann in Hamburg, kam 1641 als Organist in die kurf. Kapelle, war später in Dänemark und von 1654 Organist an der Jacobskirche in Hamburg, wo er 1674 starb.

Weckmann.

Adam Krieger, geb. 1634, der bei Scheidt und dann bei Schütz studirte, war um 1660 als Organist angestellt und starb schon 1666. Krieger war Dichter und Tonsetzer; bemerkenswerth sind die „Neuen Arien“, in Dresden 1676 erschienen.

Adam Krieger.

Christoph Kittel, seit 1645 Organist der kurf. Kapelle, ist auch als Herausgeber der geistl. Gesänge von Schütz zu nennen.

Kittel.

Christoph Bernhard, geb. 1627 in Danzig, von 1648 an Sänger der kurf. Kapelle, dann Stellvertreter von Schütz, dessen Schüler er war, rückte 1655 zum Vicekapellmeister vor. Als Nachfolger des Cantors Selle wirkte er von 1664 in Hamburg. Er starb 1692.

Bernhard.

Frühzeitig finden sich am sächsischen Hofe dramatische Darstellungen aller Art, auch mit Musik. Ende des 16. Jahrh. erscheinen englische und holländische Komödianten, im 17. Jahrh. Ballette mit Gesang, Turniere, Wirthschaften u. dgl. Die erste eigentliche Oper, die 1627 in Torgau in deutscher Sprache aufgeführte Dafne von Schütz blieb lange vereinzelt. Es folgen nebst den Balletten auch deutsche Singspiele, deren Texte meist von dem Hofdichter Schirmer und von Dedekind, von letzterem auch zuweilen die Musik herrühren.

Dramatische Darstellungen.

Christian Dedekind, geb. 1628, zuerst Sänger dann Concertmeister in der kurf. Kapelle, ein Schüler Bernhard's, war sehr thätig als Dichter und Componist; er veröffentlichte geistl. Singspiele 1670 und 1676.

Das Jahr 1662 brachte die erste italienische Oper in Dresden. Zur Vermählungsfeier der Tochter des Kurfürsten ward *Il Paride*, Text und Musik von Bontempi, aufgeführt. Die Oper wurde 1673 gedruckt. Weder Dichtung noch Musik bieten anmuthendes Interesse. Der dürftige Inhalt der Partitur deutet darauf hin, dass Ballette und Aufzüge darin einen großen Raum einnahmen.

Italienische Oper. 1662.

Bontempi.

Bald darauf gewann die Oper ein eigenes Heim in dem neuerbauten, prächtig ausgestatteten Komödienhause, welches 1667 mit *Il Teseo, festa teatrale*, Musik wahrscheinlich von Moniglia, eröffnet wurde. Noch lange blieb die italienische Oper am sächsischen Hofe ein unregelmäßiger Gast, ihr Erscheinen ein Aufflackern und Verlöschen. Erst 1685 wird von Joh. Georg III. eine stehende italienische Oper eingeführt. Pallavicini (S. 54) wurde wieder berufen und gab in den nächsten Jahren einige seiner Opern, doch starb er schon 1688. In seinem Sohne Stefano hinterließ er den kurf. Hofpoeten jener Zeit. In demselben Jahre wurde Strungk zum Kapellmeister bestellt.

Pallavicini.

Friedr. August I. Die bewegteste und historisch interessanteste Epoche der Dresdener Hofmusik und Oper beginnt unter Friedrich August I., Kurfürst von Sachsen und König von Polen (reg. 1694—1733). Mit dem Übertritt desselben zur katholischen Kirche 1697 erfolgte die Trennung der Hofkapelle in eine katholische und eine protestantische. Die „königlich polnische und kurfürstl. sächsische Kapelle", wie sie fortan hieß, hatte nun auch häufig in Krakau und Warschau ihre Thätigkeit auszuüben. Die kostspielige italienische Oper musste wegen den finanziellen Schwierigkeiten, welche der Krieg und das üppige Hofleben im Gefolge hatten, für Jahre aufgegeben werden. Erst von 1709 an werden aufs neue Sänger aus Italien berufen, das Orchester wird durch Künstler von Bedeutung gehoben. Das Theater aber beschränkt sich auf Balletopern, französische und italienische Komödien. In den Jahren 1709 bis 1716 erscheint eine ganze Reihe von Instrumentalvirtuosen und gediegenen Musikern auf dem Dresdener Boden. Da sind die Violinisten Volumier und Pisendel, der Flötist Buffardin, der Orgel- und Clavierspieler Petzold, der Lautenist Weiss, der Erfinder des „Pantaleons" Hebenstreit, der Kontrabassist Zelenka.

Katholische und protestantische Hofkapelle.

Instrumentalisten.

Volumier. Jean Bapt. Volumier, ein Belgier, war früher Concert- und Balletmeister in Berlin und kam in derselben Eigenschaft 1709 nach Dresden, wo er 1728 starb. Er war auch Violinspieler und Balletcomponist.

Pisendel. Joh. Georg Pisendel taucht 1712 in Dresden auf, unternimmt dann Reisen, die ihn nach Paris, Berlin, Venedig führen. In letzterer Stadt erfreute er sich des Unterrichts von Ant. Vivaldi. Von 1719 an dauernd in Dresden angestellt, 1728 der Nachfolger Volumier's als Concertmeister, war er als hervorragender Violinspieler und Lehrer anerkannt; auch sind Compositionen von ihm vorhanden. Sein Todesjahr ist 1755.

Buffardin. Buffardin, ein vorzüglicher französischer Flötist, wurde 1715 für die Kapelle gewonnen. Quanz lernte vorübergehend bei ihm.

Petzold. Christian Petzold, seit 1709 Organist und Kammercomponist, war auch als Clavierspieler angesehen. Von ihm sind u. a. auch 25 Clavierconcerte erhalten.

Weiss. Sylvius Weiss, berühmter Lautenspieler, besonders in der Improvisation bewundert, wirkte als Kammermusikus und Lehrer in Dresden bis an sein Ende 1750. Er hinterließ auch Compositionen für sein Instrument.

Pantaleon Hebenstreit. Pantaleon Hebenstreit, Violin- und Clavierspieler, erfand ein hackbrettartiges Instrument, nach ihm Pantaleon genannt, welches er meisterlich behandelte; er ließ sich auf demselben vor Ludwig XIV. und vor dem kais. Hofe in Wien hören. 1714 kam er nach Dresden, gelangte zu großer Beliebtheit und bildete auch Jünger auf seinem Instrumente heran. Er starb 1750.

Zelenka. Joh. Dismas Zelenka, 1681 in Böhmen geboren, trat 1710 als Kontrabassist in die Dresdener Kapelle. Um 1716 hielt er sich in Wien auf, um bei Fux die Composition zu studiren, wendete sich dann nach Italien, von wo er 1719 nach Dresden zurückkehrte und in unermüdlicher Thätigkeit bis an sein Ende 1745 verblieb. Zelenka wird als hervorragender Kirchencomponist gerühmt. Gediegene Kunst und weihevolle Stimmung sollen sich in seinen Werken vereinigen. Es sind von ihm Messen, Requiem, Psalmen, auch Oratorien handschriftlich erhalten. Zur Krönungsfeier in Prag 1723 schrieb er das Melodram Venceslav. Außerdem hat er zahlreiche Instrumentalwerke geschaffen. Hervorgehoben werden: eine Messe mit einer siebenst. Doppelfuge, schon 1712 geschrieben, ein Miserere 1722, Lamentationen, Responsorien für die Charwoche 1733; vortrefflich sollen auch seine Instrumentalstücke sein.

Oper.

Erst 1717 erscheint die italienische Oper wieder vorübergehend in Dresden. Der Kurprinz, welcher in diesem Jahre in Venedig weilte, umgab sich dort mit italienischen Künstlern und warb eine Operngesellschaft für Dresden. An ihrer Spitze stand Lotti (S. 128), dem die Prokuratoren zu diesem Zwecke einen Urlaub bewilligten. Begleitet von seiner Frau, der Sängerin Santa-Stella, von vorzüglichen Kräften, wie Senesino, Guicciardi, dem Violinisten Veracini u. A. traf Lotti 1717 in Dresden ein, um dort durch zwei Jahre zu wirken. Während dieser Zeit brachte er drei seiner Opern, als erste *Giove in Argo*, nebst einigen Intermezzi auf die Bühne, führte die Durastanti und die Tesi als Gäste vor, und wohnte noch der Eröffnung des neuen Operntheaters mit seinem Giove 1719 bei. Auch schrieb Lotti in Dresden mehrere Kirchenwerke, darunter das berühmt gewordene Crucifixus. Gleichzeitig mit Lotti wurde 1717 als zweiter Kapellmeister Heinichen angestellt, der einzige Deutsche in dieser italienischen Gesellschaft; seine Thätigkeit galt der Kirchen- und Kammermusik.

Lotti.

Heinichen.

Joh. David Heinichen, ein ehemaliger Leipziger Thomasschüler, später Advokat in Weißenfels, bereiste 1711 bis 1717 Italien; in Venedig lernte ihn der Kurprinz kennen und zog ihn nach Dresden. Er hatte schon einige Opern für Leipzig geschrieben, in Venedig kamen 1713 zwei derselben zur Aufführung, doch machte er sich mehr durch seine Kirchenwerke, am meisten durch seine Generalbassschule bekannt. Er starb 1729.

Bach und Händel in Dresden.

Anzumerken ist hier auch der flüchtige Besuch der beiden Großmeister Bach und Händel in Dresden. Ersterer hatte sich 1717 mit dem französischen Clavierspieler Marchand zu messen, wobei dieser den Kürzeren zog, letzterer weilte 1719 auf der Suche nach italienischen Sängern für seine Londoner Oper daselbst und spielte vor dem Hofe.

Ristori.

Allmälig kam ein neuer Zuzug von Italienern. Eine vorzügliche Kraft erscheint in dem Bologneser Giov. Alb. Ristori (S. 127), der als Dirigent und später als Kapellmeister angestellt wurde, die Musik zu italienischen Schauspielen, dann Opern und Kirchenmusik schrieb und 1753 in Dresden starb. Seine komischen Opern, darunter Calandro 1726 und Don Chisciotte 1727 sind bemerkenswerth.

Hasse.

Mit dem Auftreten Hasse's in Dresden bricht die Glanzepoche für die Dresdener Oper und Kapelle an. Hasse (S. 120) kam 1731 nach Dresden, erregte mit seiner Oper *Cleofide* Aufsehen, kehrte jedoch in demselben Jahre nach Italien zurück. Erst 1734 erfolgte seine wirkliche Berufung als Kapellmeister und Componist und jene seiner Frau als Primadonna. Friedr. August II. (reg. 1733—1763), in dessen Regierungszeit Hasse's Thätigkeit fällt, hielt viel auf seine Kapelle und italienische Oper; auch das Oratorium fand in den regelmäßigen Aufführungen der kathol. Hofkapelle seine Pflege. Hasse's Wirken in Dresden erfuhr bis 1740 mehrfache und oft längere Unterbrechungen durch seine Reisen nach Italien. Titel, Gehalt und Einfluss behielt er auch während seiner Abwesenheit. Hasse war auf allen Reisen stets von seiner Gattin begleitet.

Friedr August II.

Hasse's Opern und Oratorien.

Hasse schrieb für Dresden etwa 20 bis 25 Opern und sechs Oratorien, fast ausschließlich über Texte von Metastasio. Die Hauptpartien

waren für Faustina bestimmt. Auch entstanden daselbst mehrere seiner großen Kirchenwerke. Bis 1740 sind die Opern Hasse's nicht sehr zahlreich, dann erscheinen sie in dichter Folge. In die erstere Zeit fallen *Cajo Fabrizio* 1734, *La Clemenza di Tito* 1738, *Demetrio* (mit dem Intermezzo *La Serva Padrona* von Pergolese), *Artaserse* 1740 und andere Opern. Von Oratorien, in welcher Gattung in Dresden schon Werke von Caldara, Zelenka u. A. vorangegangen, kommen von Hasse 1734 *Il cantico de tre fanciulli*, dann *S. Elena*, *Giuseppe*, *I. Pellegrini*, *S. Agostino* und *La Caduta di Gerico* zur Aufführung. In den Reihen der Sänger und Instrumentalisten finden wir nebst den schon genannten noch die Schwestern Negri, den Sänger Annibali, den Flötisten Quanz, den Violinisten Franz Benda, den Hornisten Hampel, die Oboisten Brüder Besozzi, den Gambisten Abel. Von 1740 steigert sich noch der Glanz der Dresdener Oper und ihre Anziehungskraft. Auch Friedrich II. von Preußen gehörte zu ihren Bewunderern. Schon als Kronprinz hatte er Gelegenheit hier die Reize der italienischen Oper kennen zu lernen; als König besuchte er Dresden wiederholt. An Hasse und seinen Opern fand er viel Gefallen, von den Dresdener Musikern gewann er Quanz und Benda für seine Kapelle. — Hie und da gastirten auch **fremde Operngesellschaften**, so 1746 bis 1747 die des Mingotti, später jene Locatelli's. Erstere, welche vorher in Hamburg gespielt hatte, besaß in der jungen Frau Mingotti's eine talentvolle Sängerin; sie blieb in Dresden zurück. Locatelli gab vorzugsweise Opern von Galuppi. — Die Berufung Porpora's 1748 brachte die Herrschaft Hasse's einigermaßen ins Schwanken. Er stand in der Gunst des Hofes und war der Lehrer der einflussreichen Prinzessin Maria Antonia; sein Schützling Regine Mingotti rivalisirte mit der Faustina. Es scheint, dass Porpora schon 1751 Dresden verließ und sich nach Italien begab. Von den späteren Opern Hasse's in Dresden wären noch hervorzuheben *Ciro riconnosciuto* 1751, welche großen Beifall fand und in welcher Faustina Abschied von der Bühne nahm, *Soliman* mit großer Ausstattung, *Adriano in Siria* (in welcher Oper sich die Mingotti verabschiedete), *Olimpiade*. Auch als Kirchencomponist genoß Hasse in Dresden eines grossen Ansehens. Die neuerbaute katholische Hofkirche wurde 1751 mit seiner Messe in D-moll und seinem Te Deum eingeweiht.

Sänger und Instrumentalisten. — Friedrich II. — Fremde Gesellschaften. — Porpora. — Hasse's letzte Zeit.

Der siebenjährige Krieg drängte auch in Sachsen Musik und Theater in den Hintergrund. Das Personal der Kapelle und der Oper wurde verringert. Durch den Brand des prinzlichen Palais bei der Beschießung Dresdens 1760 ging eine kostbare Sammlung von Instrumenten und Musikwerken zu Grunde. Bald darauf verließ Hasse Dresden. Nach Beendigung des Krieges lebten die Kirchenmusik, dann die Oper und Concertmusik wieder auf und das Musikleben Dresdens ging einer schönen Zukunft entgegen.

Berlin.

Viel später als in Dresden und am spätesten unter den großen Städten Deutschlands taucht die italienische Oper in Berlin auf. Erst von 1700 sind hier vereinzelte Opernvorstellungen in italienischer und

deutscher Sprache nachweislich und erst 1742 mit der Eröffnung des „Neuen Opernhauses“ lässt sich die Oper daselbst bleibend nieder. Die kurf. Brandenburg'sche Kapelle, welche schon seit dem 16. Jahrh. bestand, bietet kein besonderes geschichtliches Interesse. Am Hofe Friedrich I., seit 1701 König von Preußen, kam als erste italienische Oper *La festa del Hymeneo* mit Musik von Ariosti und Rieck 1700 zur Aufführung; dann folgte eine andere Oper von Ariosti, der als Kapellmeister angestellt war und 1703 Bononcini's Polyphem. Ausserdem gab es in den nächsten Jahren deutsche Singspiele, Komödien, Maskeraden, Wirthschaften. Auch Hamburg sendet musikalische Grüsse herüber: es werden Ballette mit Musik von R. Keiser gegeben, die Conradi und Grünwald lassen sich hören. Einen fördernden Eintluss übte die „philosophische“ Königin Sofie Charlotte, die zweite Gemalin Friedrich I., durch Veranstaltung von musikalischen Aufführungen und die Anlegung einer Musikbibliothek. Unter Friedrich Wilhelm I. (reg. 1713—1740) wurden Wissenschaft und Kunst knapp gehalten. Von Musik ließ der soldatische König nur die damals sehr dürftige Militärmusik gelten. Aller Luxus wurde verbannt, die Kapelle aufgelöst, Künstler hielten sich ferne. Aus dieser Zeit lassen sich nur einige Hamburger Opern 1729 anführen. Mit dem Regierungsantritte Friedrich II. änderte sich mit einem Schlage dieser musikarme und musikfeindliche Zustand.

Oper. 1700.

Friedrich I.

Friedrich d. Gr.

Schon als Kronprinz widmete Friedrich seine Mußestunden der Literatur und Musik. In Rheinsberg, wo er sich seit 1734 aufhielt, umgab er sich mit einem gewählten Kreise von Musikern. Da waren der Flötist Quanz, der Violinist Franz Benda, dessen Brüder, der Cembalist Schaffrath, endlich Graun, der als Sänger und Componist wirkte. Quanz und Graun blieben auch am Hofe in Berlin die einflussreichsten musikalischen Persönlichkeiten, ersterer als Lehrer und Leiter der Kammermusik, letzterer als Kapellmeister und Operncomponist. Friedrich II. blieb auch als König (1740—1786) seinen literarischen und musikalischen Neigungen treu. Dabei war seine Vorliebe für das Fremdländische eine ausgesprochene. Auf seine italienische Oper hielt er viel und behandelte sie wie eine Staatsangelegenheit. Er entwarf selbst Opernstoffe, prüfte die neuangeworbenen Sänger und Sängerinnen. Sein Instrument war die Flöte; sie begleitete ihn durch das Leben. Oft ließ er sich in kleinen Hofconcerten, allein oder in Duetten mit seinem Lehrer Quanz, vor seinen Musikern und einigen begünstigten Personen hören. Er soll sich im Vortrage langsamer Sätze ausgezeichnet haben, dagegen wird ihm eine weitgehende Taktfreiheit nachgesagt. Friedrich hatte schon in Rheinsberg gründliche theoretische Studien gemacht, er wusste den Generalbass auf dem Clavier auszuführen und war auch im Tonsatz ziemlich gewandt. Er schrieb mehrere Ouverturen und Arien zu fremden Werken, wie zu Opern von Graun; eine Ouverture v. J. 1743 erschien in Nürnberg. Auch Militärmärsche werden ihm zugeschrieben. Der weitaus größte Theil seiner musikalischen Arbeiten besteht jedoch aus Flötenstücken, und zwar zählt man unter diesen vier Concerte und 121 Sonaten. Nur sechs Sonaten sind im Autograph, die anderen Werke in Abschriften vorhanden. Wenn auch blos die Person ihres Urhebers diesen Musikstücken Interesse verleiht und ein dilettantischer Zug durch dieselben geht, so darf man immerhin das ernste Streben und den meist korrekten Tonsatz anerkennen. Die Formen sind die italienischen, deren sich auch Quanz bediente. Der Flötenstimme ist nur ein spärlich bezifferter Bass für das Cembalo beigefügt. Am ansprechendsten sind die Adagio's in den

Als Kronprinz.

Als König.

Flötenspiel.

Compositionen.

Sonaten. Alle diese Stücke schrieb Friedrich II. nur für seinen Privatgebrauch, ohne Anspruch auf Öffentlichkeit.

Sein Verhältnis zur Musik.

Friedrich II. Verhältnis zur Musik war das eines wohlwollenden, aber rechthaberischen Freundes. Sein Geschmack hatte etwas eigensinnig Beharrendes; die Eindrücke seiner Jugend hafteten an ihm, ohne sich später zu verwischen oder durch neue zu bereichern. Hasse mit seiner ruhigen, durchsichtigen Musik blieb sein Ideal, er zog ihn selbst seinem Graun vor. Auch die komischen Intermezzi der Italiener liebte er. Dass Friedrich den alten Seb. Bach 1747 durch eine Einladung ehrte, kann unter diesen Umständen Verwunderung erregen. Gegen die späteren Italiener empfand er nur Widerwillen, für Gluck wenigstens keine Sympathie. Überhaupt währte das Interesse und die thätige Theilnahme Friedrich II. an Musik und Theater nur bis zum Beginne des siebenjährigen Krieges 1756.

Seine Musiker.

Von den Musikern, welche in dieser Zeit den König umgaben, war Graun von 1735 bis 1759 in seinen Diensten, Quanz, der 1741 nach Berlin berufen wurde, wirkte als Flötist und Concertmeister bis an sein Ende 1773, Ph. Em. Bach stand als Cembalist und Begleiter von 1740 bis 1767 in Verwendung; diesen Hauptpersonen schließen sich der Violinist Franz Benda, dessen zwei jüngere Brüder, Joh. Gottl. Graun, der Violinspieler, der Cembalist Nichelmann an.

Graun.

Carl Heinrich Graun (1701—1759) erhielt den ersten Musikunterricht in der Dresdener Kreuzschule und bildete sich dann zum Sänger aus. Er glänzte durch seine schöne Tenorstimme. 1725 wurde er an der Oper in Braunschweig angestellt und trat dort 1726 mit seinem ersten dramatischen Werk *Polidoro* hervor. Vom Sänger zum Vicekapellmeister vorgerückt, schrieb er noch fünf andere Opern für diese Bühne, alle in deutscher Sprache. Mit seiner Berufung nach Rheinsberg 1735 beginnt seine wichtigste Zeit. 1740 begab er sich im Auftrage des Königs nach Italien, um Gesangskräfte für die Berliner Oper zu werben. Als Kapellmeister Friedrich II. führte er 1741 seine erste Berliner Oper *Rodelinda* auf. Das Neue Opernhaus wurde 1742 mit Graun's *Caesar und Cleopatra* eröffnet: von seiner Composition waren auch die meisten der italienischen Opern, welche bis 1756 ununterbrochen in diesem Theater aufgeführt wurden. Mit der Oper und dem Ballet in Berlin wechselten italienische Intermezzi und französische Komödien in Potsdam ab. Von Graun's Opern, deren Zahl etwa 25 beträgt, sind zu nennen: *Artaserse* 1743, *Cato in Utica* 1744, *Adriano in Siria* 1745, *Demofonte* (mit einer Arie des Königs) 1746, *Ifigenia in Aulide* 1749, *Brittanicus* 1752 etc., endlich *Merope* (seine letzte Oper) 1756. Die Beschaffenheit der Graun'schen Opern unterscheidet sich kaum von Hasse; dieselbe, den Sänger verrathende, sangbare Melodie, dieselben gut deklamirten Recitative, dieselbe feierliche Einförmigkeit. Der Schwerpunkt ruht auch bei ihm in den Arien, deren warmer Ausdruck gerühmt wird, wie z. B. in Demofonte die Arie *Misero pargoletto*, in Brittanicus die Arie *Mi parenti* nebst dem Chor *Vanne Neron spietato*. Die Texte sind großentheils von Zeno und Metastasio. Graun verfügte über vorzügliche Kräfte, unter welchen sich die Sängerinnen Molteni, Venturini, Astrua, die berühmten Sänger Santarelli, Hubert, Salimbeni, Carestini befanden.

Opern.

Personal.

Eines Berufschores entbehrte die damalige Berliner Oper ebenso wie jene in München oder Dresden: die vorkommenden Chöre wurden von Gymnasiasten, erforderlichen Falls in Frauenkleidern gesungen. Das Ballet bestand zumeist aus Franzosen. Als mit dem Ausbruch des Krieges 1756 die italienische Oper aufgegeben wurde, schrieb Graun nur mehr Kirchenmusik. Sein Hauptwerk, das Oratorium der Tod Jesu, in Berlin 1755 aufgeführt, überlebte seine Opern. Ein Te Deum seiner Composition auf den Sieg Friedrich II. bei Prag folgte 1756. Graun hinterließ noch an Kirchencantaten fast zwei ganze Jahrgänge, viele andere Kirchenstücke verschiedener Art, dann eine Anzahl in Rheinsberg componirter italienischer Cantaten. Auch stellte er Gesangs-Solfeggien zusammen und erfand die ihm eigenthümlichen Solmisations-Sylben da me ni etc., die sogenannte „Damenisation". Auch weltliche Lieder sind von ihm vorhanden. An Instrumentalwerken schrieb Graun Flötenconcerte für den König, zwölf Clavierconcerte etc. Graun ist neben Hasse der zweite deutsche Hauptvertreter der italienischen Oper. Seine Kirchenmusik ist dem Opernstyl verwandt. Das Oratorium der Tod Jesu, Text von Ramler, ist im Tonsatz gediegen, im Ausdruck mehr weich als kräftig; es enthält schöne Recitative, stimmungsvolle Choräle, eine Doppelfuge. Das Werk erlebte zahlreiche Aufführungen bis auf unsere Tage.

Kirchenmusik.

Solfeggien.

Instrumentales.

der Tod Jesu.

Die Mehrzahl der Compositionen Graun's blieb Manuskript. Gedruckt wurden zu seiner Zeit nur das Te Deum 1757, eine große Cantate; der Tod Jesu erschien zuerst 1760 in Leipzig, Oden (Lieder) 1761 in Berlin; eine Auswahl von Arien u. s. w. aus seinen Opern wurde 1773, ein Clavierauszug des Tod Jesu, beide von Hiller herausgegeben.

Der Spätzeit Friedrich d. Gr. gehören an: Joh. Friedr. Agricola, der Nachfolger Graun's, Fasch als Cembalist, dann als Operndirektor, endlich der letzte Kapellmeister des Königs Joh. Friedr. Reichardt. Nicht zu übergehen ist die Schwester Friedrich II., die Prinzessin Amalia, eine große Musikfreundin. Sie war eine vorzügliche Clavierspielerin, in der Theorie eine Schülerin Kirnberger's, componirte Choräle und eine Cantate der Tod Jesu: ihre werthvolle Bibliothek vermachte sie dem Joachimsthaler Gymnasium in Berlin.

Agricola.

Fasch.

Reichardt.

Prinz. Amalia.

Nach Beendigung des Krieges 1763 führte die Oper nur ein Scheinleben. Einige Zeit beherrschte Agricola die Berliner Opernbühne: unter ihm wurde die berühmte Sängerin Mara engagirt. Während die italienische Oper in Berlin für einige Zeit zurücktritt, taucht das deutsche Singspiel von 1771 mit Hiller, Standfuss und Anderen auf. Gluck's dramatischen Werken und der deutschen Oper waren in Berlin noch rühmliche Zeiten beschieden.

Zukunft.

In Norddeutschland ist es noch Hannover, in Süddeutschland Stuttgart, welche besonders hervortreten.

Hannover

Der herzogliche, später kurfürstliche Hof in Hannover war gegen Ende des 17. Jahrh. eine Heimstätte feiner Bildung. Im Mittelpunkte des geistigen Lebens stand die Herzogin Sofie, ihr zur Seite der Philosoph Leibnitz und der italienische Hofpoet Mauro. Dass man auch hier

für das vielgerühmte musikalische Drama Italiens Interesse empfand ist begreiflich, ebenso, dass einige Produkte desselben ihren Weg hierher gefunden. Zur bleibenden Einrichtung einer Oper kam es aber erst seit der Erbauung eines Opernhauses, welches durch Größe, Zweckmäßigkeit und Schönheit mustergiltig wurde. Dieses Theater ward 1689 mit der Oper *Henrico Leone* von Mauro, Musik von Steffani eröffnet.

Steffani.

Eine interessante und vielseitige Persönlichkeit tritt uns in Steffani entgegen. Italiener von Geburt, führt doch seine Lebensbahn zumeist über deutschen Boden. Ein hochbegabter Tonsetzer, verlässt er seinen künstlerischen Beruf um ein eifriger Streiter der Kirche und ein gewandter Diplomat zu werden.

Lebensgeschichte.

Agostino Steffani (S. 43 u. 163), geb. 1655 in Castelfranco bei Treviso, empfing seine erste Erziehung in Venedig. Mit zwölf Jahren wurde er dem Kurfürsten Ferdinand von Baiern zugeführt, der ihn in München auf seine Kosten ausbilden ließ. Joh. Casp. Kerl ward sein Lehrer im Orgelspiel und in der Composition. Zugleich entwickelte er sich zu einem vortrefflichen Sänger. In Rom, wo er 1673 weilte und vielleicht den Unterricht Ercole Bernabei's genoß, entstanden seine ersten kirchlichen Compositionsversuche. Nach seiner Rückkehr gab er in München 1674 seine Psalmodia vespertina in Druck und wurde zum Hoforganisten ernannt. Neben der Musik widmete sich Steffani auch wissenschaftlichen Studien, am eifrigsten der Theologie. 1680 erhielt er die Priesterweihe und den Titel eines Abbate. Doch bald darauf eröffnet er seine musikalische Thätigkeit auf weltlichem Gebiete.

München.
Hannover.

Seiner von 1681 bis 1688 in München aufgeführten Opern ist schon gedacht worden. In letzterem Jahre wurde Steffani nach Hannover berufen. Als Kapellmeister, Componist, in angesehener gesellschaftlicher Stellung verlebte er hier die Jahre 1689 bis 1696, die bedeutendsten seines musikalischen Wirkens. Von da an gab er sich einer wandernden diplomatischen Thätigkeit, theils im Dienste seines Kurfürsten, theils in jenem der Kirche hin. Der Papst erhob ihn zum Bischof (in partibus infidelium). 1698 geht er als Gesandter nach Brüssel, bald darauf wird er Geheimrath des Kurfürsten in Düsseldorf und Pronotar des päpstl. Stuhles. Noch einmal taucht er als Componist auf, 1707 und 1709 mit Opern für Düsseldorf und Hannover, die unter dem Namen seines Sekretärs Piva in Szene gingen. 1710 traf Steffani in Venedig mit Händel zusammen, der von dort über Hannover seinen Weg nach England nahm. Spärlich sind die Nachrichten über Steffani's letzte Lebenszeit. Als Beweis der Verehrung, welche ihm die musikalische Welt bewahrte, kann es gelten, dass ihn die „Academy of ancient music" in London noch 1724 zu ihrem Ehrenpräsidenten erwählte. Sein letzter Aufenthalt in Italien 1729 brachte ihn neuerdings mit Händel im Hause des Cardinals Ottoboni in Rom zusammen. Nach Deutschland zurückgekehrt starb Steffani schon 1730 in Frankfurt a. M. Er wird als ein Mann von kleiner Statur mit würdevollen, dabei höflichen Manieren geschildert.

Die Werke Steffani's bestehen aus Opern, Kirchenstücken, Kammerduetten. Am wichtigsten sind seine Opern, am bekanntesten die Kammerduette. Von seinen in Hannover geschriebenen Opern, deren Zahl etwa zehn beträgt, werden als die besten bezeichnet: *Henrico Leone, Arminio, Tassilone;* zu nennen sind noch *La lotta d'Hercole, Le rivali concordi, La libertà contenta* etc. Der Zeit nach fallen sie mit den ersteren Opern Al. Scarlatti's zusammen und haben Lully und Keiser als Zeitgenossen. Demgemäß ist auch der Maßstab an Steffani anzulegen. Auch bei ihm sind die Arien vorherrschend; an melodischer Biegsamkeit steht er sowohl Scarlatti, als auch Keiser nach. Am besten sind die Duette, welche einen gediegenen Tonsatz zeigen. Auch das komische Element ist vertreten. Die Instrumentation ist eine sorgfältige, die Ouverturen sind im französischen Styl, an gelungenen Tanzstücken fehlt es nicht. Steffani's Opern wurden auch in Braunschweig und mit Vorliebe in Hamburg (in deutscher Sprache) gegeben. — Die Kirchenstücke Steffani's sind mit Ausnahme der schon erwähnten Psalmodia (achtst. Psalmen) nur handschriftlich erhalten, darunter Motetten, ein gerühmtes Stabat mater, ein Confitebor. Aus den Psalmen hat P. Martini in seinem Saggio di Contrappunto 1774 einige kunstreiche Beispiele mitgetheilt. — Von den Kammerduetten sind etwa hundert vorhanden; sie sind für verschiedene Stimmgattungen mit bez. Bass geschrieben, kleineren oder größeren Umfangs, letztere auch mit Recitativen und Soli versehen. Die bedeutendsten Sänger der Epoche schätzten diese im edlen Gesangsstyl gehaltenen Duette, in welchen sie ihre Vorzüge glänzen lassen konnten. Händel empfing aus ihnen, wie auch aus anderen Werken Steffani's Anregungen und Muster zur Nachbildung. Hervorzuheben sind die Duette: *Chi dirà, Dir che giori, Che volete, Inquieto mio cor, Occhi perche piangete, Siete il più bizarro* etc.

Werke. Opern. Kirchenstücke. Kammerduette.

Zu erwähnen sind noch handschr. Madrigale, ferner die in München von ihm herausgegebenen Sonate da camera für zwei Violinen, Alt u. Bass. — Steffani ließ sich auch in philosophische Betrachtungen über seine Kunst ein: er veröffentlichte 1695 eine kleine Schrift über die Grundsätze der Musik, welche auch in deutscher Übersetzung erschien.

Anderes.

Gleichzeitig mit Hannover hatte auch das stammverwandte Braunschweig seine Oper. In dieser Stadt wurde das neuerbaute, schöne Theater 1691 eröffnet und dem Publikum gegen Entgelt zugänglich gemacht. In dem benachbarten Wolfenbüttel spielte man nur für den Hof. Als Hofpoet war Bressand, als Kapellmeister und Componist Kusser bis 1793 thätig. Schon seit Mitte des 17. Jahrh. wurden in Braunschweig und Wolfenbüttel Opern, Singspiele, Ballette und Komödien aufgeführt. Von Componisten sind vertreten: Lully, Joh. Phil. Krieger, der auch hier Kapellmeister war, Kusser, Monari, Giannettini, Bronner, Polarolo, Steffani, Keiser, Schürmann, von 1707 an Kapellmeister (eine Oper desselben *Ludovicus Pius*, aufgef. 1726 in deutscher Sprache, wurde neuestens veröffentlicht), Bononcini. Hasse und Graun haben in Braunschweig ihre Laufbahn als Operncomponisten begonnen. Noch

Braunschweig. Oper. Componisten.

erscheinen Händel mit drei Opern bis 1735 und Porpora 1734. Die Opern wurden theils in italienischer, theils in deutscher Sprache gegeben. Erst von Mitte des 18. Jahrh. wird auch die Braunschweiger Oper ganz italienisch. Die meisten Opernpartituren sind verloren gegangen, dagegen sind die Textbücher zahlreich erhalten. War auch diese Opernherrlichkeit bald erloschen, ein Denkmal aus dieser Zeit ist geblieben: die werthvolle musikalische Bibliothek in Wolfenbüttel.

Stuttgart. Richten wir unsere Blicke wieder auf Süddeutschland, so nimmt hier noch Stuttgart unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Die kleine Hofkapelle befand sich im 17. Jahrh. in ziemlich kläglichem Zustande; doch tauchen in der zweiten Hälfte desselben einige bekannte Namen auf: Capricornus (Bockshorn), Kapellmeister von 1657 bis 1665, dann der Organist Joh. Pachelbel 1690. Die Sänger waren meist Deutsche, sogar die Kastraten. Italiener und Franzosen gesellen sich ihnen gegen Ende des Jahrhunderts hinzu. 1698 erscheint Joh. Kusser, und wie vorher in Hamburg, bringt er auch hier Ordnung und Leben in die musikalischen Zustände: er führt die eigentliche Oper mit Recitativen und Arien ein. Die Reihe von derartigen Werken, welche während der Thätigkeit Kusser's bis 1704 zur Darstellung kamen, wird durch Acis und Galatea (die Musik wahrscheinlich von Lully) in deutscher Sprache eröffnet, es folgen dann Singspiele von Kusser, Opern von Steffani und Giannettini. Während nun der evangelischen Kirchenmusik in der Hofkapelle eine erhöhte Pflege zu theil ward, scheint die Oper durch lange Zeit brach gelegen zu sein. Des vorübergehenden Aufenthalts R. Keiser's in Stuttgart ist schon gedacht worden. Unter dem Herzog Carl Eugen, welcher 1744 die Regierung antrat, lebte die Oper wieder auf. Die Cuzzoni war 1745 bis 1750 als Kammersängerin angestellt. Das neue Opernhaus wurde 1750 mit Artaserse von Graun eröffnet. Mit der Anstellung Jomelli's als Oberkapellmeister 1754 beginnt die Glanzperiode der Hofmusik und Oper in Stuttgart.

(Randnotizen: Kusser. — Oper. — Carl Eugen.)

Jomelli. Jomelli (S. 118) hob den Personalstand der Kapelle auf 60 Mitglieder, gewann vorzügliche Sänger, bildete ein treffliches Orchester. Sein Ansehen in diesem Kreise, wie bei Hofe war groß. Seine Opern beherrschten fast ausschliesslich die Hofbühne; die Mehrzahl derselben war schon früher in Italien aufgeführt und für Stuttgart umgearbeitet worden, mehrere aber waren neu componirt. Zu erwähnen sind als die erste dargestellte Oper *Fetonte* 1753, dann *Catone in Utica* (1754 in Ludwigsburg), *Pelope*, *Alessandro*, *Demofonte* etc., endlich *Vologeso* 1766. In den letzteren beiden Opern, für Stuttgart geschrieben, ist der deutsche Einfluss bemerkbar: dieser äußert sich in sorgfältigerer Arbeit und Instrumentation und hie und da, wie in Vologeso, durch einen in die Handlung eingreifenden Chor. Die in Stuttgart und Ludwigsburg aufgeführten Opern Jomelli's sind großentheils erhalten. Der Aufwand des Hofs für das Personale und die Ausstattung war so groß, dass die Unterthanen zuweilen murrten. In Ludwigsburg, der zweiten

(Randnotiz: Opern.)

Residenz des Herzogs, wurde ein neues prachtvolles Theater, das größte in Deutschland, erbaut. In der Oper war fast alles italienisch, das Ballet dagegen französisch. Von Sängern und Sängerinnen sind anzuführen die Kastraten Gozzi, Aprile, Paganelli und der Deutsche Hager, die Sängerin Marianne Pirker, deren Schicksale einen tragischen Lebensroman bilden. Im Orchester begegnen wir den berühmten Violinisten Nardini und Lolli, nebst ihren deutschen Collegen Pirker und Deller, dem Hornisten Rudolph. Glänzend ist das Ballet bestellt: es steht unter der Leitung des französischen Balletmeisters Noverre und kein Geringerer als der Tänzer Vestris gehört ihm als Mitglied an. — Nach dem Abgange Jomelli's 1769 war der Glanz der Stuttgarter Hofmusik und Oper entschwunden. Die Italiener wurden entlassen, an ihre Stelle traten Deutsche, welche billiger zu haben waren. — In der anschließenden Zeit, bis zum Tode Carl Eugen's 1793, treten in Stuttgart die Namen Sacchini, Schubart, Zumsteeg in den Vordergrund.

Personal.

Nach Jomelli.

Noch einige deutsche Städte mögen hier flüchtig berührt werden.

Breslau unterhielt in den Jahren 1725 bis 1734 eine italienische Oper, in welcher als Componisten Bioni, Porta, Conti u. A. erscheinen.

Breslau.

Antonio Bioni, Schüler von Porta, leitete durch neun Jahre die ital. Oper in Breslau und brachte dort 21 eigene Opern zur Aufführung, von welchen Endymione besonders gefiel. Er kehrte dann nach Italien zurück.

Bioni.

Weißenfels besaß in Joh. Phil. Krieger einen tüchtigen Kapellmeister, der auch deutsche Singspiele für Braunschweig, Hamburg und Weißenfels geschrieben.

Weißenfels.

Joh. Phil. Krieger, geb. 1649 in Nürnberg, kam als Jüngling nach Kopenhagen, wo er durch mehrere Jahre als Organist thätig war, und wirkte dann als Hoforganist und Kapellmeister in Bayreuth. Doch zog es ihn nach Italien. Er besuchte die bedeutendsten italienischen Musikstädte, pflegte Umgang mit den damaligen Kunstgrößen, wie Rosenmüller und Cavalli in Venedig, Carissimi, Abbatini und Pasquini in Rom und bereicherte dadurch sein Wissen und Können. Auf der Rückreise nach Deutschland ließ sich Krieger vor Leopold I. in Wien und dem Kurfürsten Joh. Georg in Dresden als Clavierspieler hören. 1684 erfolgte seine Anstellung in Weißenfels. Nach vierzigjähriger Dienstzeit starb er daselbst 1725. Seine Opern und Singspiele lassen sich nicht genau nachweisen. Eine Sammlung seiner Arien wurde 1690 in Nürnberg veröffentlicht. Außerdem sind von ihm gedruckt worden: Sonaten für zwei Violinen und Bass 1687 u. 1693, Instrumental-Suiten, einst. Psalmen mit Begl. unter dem Titel „Musik. Seelenfriede“. — Sein jüngerer Bruder Johann war ein geschätzter Kirchen- und Claviercomponist. Sein Sohn Joh. Gotthelf, geb. 1687, ward 1725 sein Nachfolger als Kapellmeister des Herzogs von Sachsen-Weißenfels.

Joh. Phil. Krieger.

Von den vorstehenden in Deutschland wirkenden Tonsetzern (mit Ausschluss jener schon im vorigen Kapitel angeführten) finden sich Werke in folgenden *Bibliotheken* und Sammlungen:

Bibliotheken.

(Die Reihenfolge der Tonsetzer ist meist jener im Text entsprechend. Die angegebenen Musikwerke sind, soweit nicht anders bezeichnet, Handschriften. — **Instrumentales ist für später vorbehalten**).

Wien, k. **Hofbibl.: Ferdinand III. (Hymnus, Psalmus, Drama** musicum), Leopold I. (neun dram. Stücke, Oratorien, viele Messen und andere Kirchenstücke, Cantaten, Sonaten, Arien, Tänze), Josef I. (Regina coeli), Carl VI. (zwei Miserere,) Bertali (Opern, Orat.) Schmelzer (versch. Kirchen- und dram. Stücke, Arien, sechs Violinsonaten etc., ein Instumentalwerk 1662 gedruckt). Ag. Steffani (vier Opern, Duette), Fux (vieles, dar. Missa canonica im Dedikationsexemplar und in einer Abschrift von Mich. Haydn, andere Messen, elf Oratorien, Angelica 1716, Elisa gedr. 1729, Costanza e Fortezza 1723 aufgef. u. s. w.), Reutter (viele Feste teatrali, Messen, Oratorien etc.). Bonno, Wagenseil (meist Kirchenmusik, dann Opern, Clavierconcerte etc.), Gottl. Muffat (Claviermusik s. d.), Camilla Rossi (fünf Oratorien), Kerl (Modulatio org., gedr. in München 1680, dann Kirchenstücke), Torri, Dedekind, Zelenka (Messen), Graun (zwei Opern, der Tod Jesu, Autogr., Te Deum 1757), Ferd. Tob. Richter, Tuma, Wolfg. Ebner (Variationen über ein Thema Ferdinand III., gedr. 1648), Bernasconi, Maria Antonia Prinz. v. Sachsen (Il trionfo della fedeltà, gedr.), Capricornus, G. A. Bernabei, Bioni.

Wien, Arch. d. G. d. M.: Autogr. von Leop. I. u. Carl VI., Fux (sechs Opern, Kirchenwerke. Instrumentalstücke, Gesangsübungen Autogr.), Wagenseil, Bonno, Reutter etc.

Klosterbibliotheken in Kremsmünster (Fux, Kirchenwerke), Göttweig (Fux, Oper Elisa gedr.), Heiligenkreuz (Reutter Autographe).

Eisenstadt, fürstl. Esterhazy'sche Bibl.: Bernasconi (Opern).

München, k. Hofbibl.: Kerl (Requiem, sechs Messen), Steffani (Oper 1689), Torri, Peli, Prinz. Maria Antonia (Talestri, gedr.), Ferrandini, Bernasconi (elf Opern); viele Opern-Textbücher.

Dresden, k. Priv.-Musiks.: Albrici, Peranda und Bontempi (Oper Dafne), Pallavicini, Zelenka (viele Kirchenwerke), Heinichen (Opern, Kirchenstücke etc.), Ristori etc.

Dresden, kath. Hofkirche: Zelenka (15 Messen, drei Requiem, drei Oratorien, Venceslao, Instr.-Werke).

Berlin, k. Bibl.: Perandi (Kirchenw.), Bontempi (Il Paride 1662, gedr.), Bernhard (Kirchenw.), Strungk, Zelenka, Graun (Opern, Kirchenstücke, Tod Jesu autogr., Skizzenbücher etc.), Steffani (drei Opern), Agricola, Capricornus etc.

Berlin, Bibl. des Joachimsth. Gymn.: Graun (Opern), Prinz. Amalia (musik. Studienhefte 1737).

Berlin, k. Hausbibl.: Friedrich II. (Autographe von drei Flöten-Soli etc.).

Stuttgart, k. Bibl., Staatsarch., Theaterarch.: Jomelli (Opern), Capricornus (zwei geistl. Lieder, gedr.), Textbücher.

Hamburg, Stadtbibl.: Steffani (zehn Bände mit 106 Duetten).

Leipzig (Opern von Prinz. Maria Antonia), Schwerin (Steffani, Heinrich der Löwe), Wolfenbüttel (Graun 17 Opern), Würzburg (Bernasconi, Porta).

London, Brit. Mus.: Steffani (ca. 100 Duette, Stabat mater, Confitebor etc.). — Sacred Harm. Soc.: Steffani (zwölf Motetten). — Roy, Mus. Libr.: Steffani (Opern, dar. Marco, Aurelio, Henrico Leone, Arien, Duette.)

Neue Ausgaben: Neue Ausgaben.

Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Josef I. Herausg. von G. Adler. Wien Artaria. 1892 u. 1893.

1. Band: Kirchenwerke. Ferdinand III. (Miserere, de Nativitate Domini, Litaniae Laur.), Leopold I. (Regina Coeli, eine Messe, eine Motette, drei Hymnen, drei Lectiones etc.), Josef I. (Regina Coeli). — 2. Band: Gesänge aus Oratorien und Opern. Instrumentalcompositionen. Ferd. III. (Madrigal zu vier St., drei Stücke aus dem Drama mus.), Leop. I. (25 Stücke aus Oratorien, 61 Stücke, meist Arien, aus Opern und Komödien), Jos. I. (aus einem Sepolcro, aus La Flora u. aus Endymione). Instrumentalcomp.: Leop. I. (Sonate, 27 Balletstücke), Jos. I. (Arie für Laute), Ebner (Thema von Ferd. III. mit 36 Var.).

Von Fux:

Sieben Kirchenst. in Proske's Mus. divina. Einzelne Stücke in Rochlitz, Choron u. s. w. Missa canonica, Peters.

Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich., her. vom k. k. Unterrichtsminist. Unter der Leitung von Prof. Guido Adler, Wien, Artaria 1895. 1. Band, 1. Hälfte: Fux, M. canonica, 2. Band, 1. Hälfte: Fux, 27 Motetten, her. von Habert.

Von Friedrich II.:

Ouverture bei Trautwein in Berlin, her. von Dehn 1840. Militärmärsche (zweifelh.) her. von Wieprecht in Berlin.

Friedrich d. G. Musik. Werke, erste kritisch durchgesehene Ausgabe, her. von Spitta 1889, Leipzig. Br. & H., drei Bände. Enth.: 25 Sonaten für Flöte und Clavier, vier Concerte f. Flöte mit Begl.

Von Graun:

Motetten in J. A. Hiller's Sammlung 1776. Einzelnes in: Rochlitz, Bock's Musica sacra, Winterfeld's Evang. Kirchengesang, Reissmann, Schneider. Der Tod Jesu in mehreren Ausgaben, wie Ed. Peters, Novello's Edition. Te Deum, ebend. Cantaten in Monatsh. f. Musikgesch.

J. Casp. Kerl: Kirchenstück in Commer's Musica sacra.

Krieger, Adam und Joh. Phil.: Lieder in Reissmann und Schneider.

Quanz: Geistl. Lieder vierst. in Winterfeld.

Steffani: Madrigal und Kirchenstück in Choron, Duette in Reissmann und bei Trautwein.

Zelenka: Credo in Rochlitz, Salve Regina, Leipzig Hofm.

Schürmann: Oper Ludovicus Pius, 1726, her. von R. Eitner in den Publ. d. Ges. f. Musikf.

IX.

Frankreich und England.

Die Musik Frankreichs. — Campra. — Rameau. — Buffonisten und Antibuffonisten. — Opéra comique. — Musik in England. — Tonsetzer. — Händel.

Die Musik Frankreichs.

Die Musik Frankreichs erhebt sich in diesem Zeitraum kaum über das Niveau des 17. Jahrhunderts. Die Kirchenmusik ist mittelmäßig, die kön. Kapelle vernachlässigt, die Gesangskunst unausgebildet, die meist zünftige Instrumentalmusik auf einer niedrigen Stufe. An guten Tonsetzern herrscht kein Überfluss; ihre bedeutendsten Namen heißen nun: Campra, Couperin, Rameau. Nicht die großen Werke, die Opern und Kirchenwerke, sondern die Produkte einer Kleinkunst sind es, welche den bleibenden Gewinn ihres Wirkens darstellen. Die Claviermusik Couperin's überlebte die Oper und Kirchenmusik Campra's, der Claviercomponist Rameau den Operncomponisten Rameau. Eine bedeutsame Wandlung bereitet sich aber auf dem musikalisch-dramatischen Gebiete vor: der Übergang zu der Opéra comique.

Campra.

Nachdem dem gefeierten Lully das Opernszepter entsunken, folgte eine Zwischenregierung der Unbedeutenden. Auf den Söhnen Lully's, auf Colasse, Marais und den Anderen ruhte nur ein matter Wiederschein ihres großen Vorbildes. Aus ihrer Mitte erhebt sich eine kräftigere Gestalt — Campra. Schon mit seiner ersten Oper *l'Europe galante*, 1697 fasste er festen Fuß auf der Bühne, auf welcher er sich auch ferner behauptete.

André Campra, geb. 1660 in Aix, war von seinem 20. Lebensjahre an Kapellmeister, zuerst in Toulon, dann in Arles, Toulouse und kam 1694 nach Paris. Er machte sich durch die Herausgabe von Motetten bekannt und brachte es zum Kapellmeister an der Kirche Notre-Dame. Um 1700 gab er seinen kirchlichen Posten auf, um sich der theatralischen Richtung zuzuwenden, welcher er bis 1740 treu blieb. Seit 1722 kön. Kapellmeister, starb er 1744 in Versailles.

Opern.

Über 20 Opern (Tragédies lyriques) und Opera-ballets brachte Campra auf die Bühne der Académie. Den größten Erfolg hatten *Hesione* 1700, *Tancred* 1702, das Ballet *les fêtes vénétiennes* 1710; seine letzte Oper war *les Noces de Venus* 1740. Manche dieser Opern und Ballette erhielten sich bis 1760 und länger auf dem Repertoire. Die Bühnenwerke Campra's entbehren der Einheit der Handlung, wie des Styles, sie sind mehr dramatische Quodlibets; auch kommen italienische

und französische Texte gemischt vor. Lebhafter und reicher an Abwechslung als sein Vorgänger Lully, erreicht er diesen nicht an ernster dramatischer Haltung und Einheitlichkeit. Seine Melodie ist flüssiger und erscheint von Italien beeinflusst: es finden sich bei ihm auch gute Chöre und ein reicheres instrumentales Kolorit. Doch ist Campra weder in der musikalischen Erfindung, noch in der Kunst des Tonsatzes hoch zu stellen. Seine Erfolge beruhen auf der wirksamen Zusammenstellung gefälliger Einzelheiten im Sinne des Zeitgeschmacks. Campra, der Zeit nach zwischen Lully und Rameau stehend, reicht an Bedeutung an diese Beiden nicht hinan.

Details.

Als Campra's gediegenstes Werk wird Tancred angesehen. In dieser Oper kommt zum erstenmale eine für Alt geschriebene Hauptpartie, Clorinde vor; beliebt war darin die Arie der Hermione „Laissez mes yeux". In Hesione werden das Orchesterstück „la Tempête", die Arie „Quand tont est calme" und das Menuet gerühmt. — Außer den Opern, den Divertissements für den Hof, schrieb Campra auch kirchliche Motetten, theilweise mit Instrumentalbegleitung, Cantates françaises, welche von ihm veröffentlicht wurden. Eine noch lange beliebte Melodie „La Furstemberg" wird ihm zugeschrieben.

Destouches.

Gleichzeitig mit Campra hatte auch dessen Schüler Destouches einen Erstlingserfolg mit *Issé* 1697, welcher Oper 1701 *Omphale* und noch bis 1725 andere minder gelungene Werke folgten.

André Cardinal — Destouches (1672—1749), ursprünglich nur Dilettant, widmete sich nach einem unsteten Wanderleben, welches ihn bis nach Siam führte, der Kunst und gelangte zu vornehmer Stellung. Nach Lalande ward er 1726 kön. Kapellmeister.

Théatres de la foire.

Während in der Académie das Opéra-Ballet florirte, bereitete sich an anderer Stätte die Opéra comique vor. Auf den Jahrmarkttheatern, dem Théatre de la foire St. Germain und dem von St. Laurent gab man Volksstücke mit eingeflochtenen Gesängen, Couplets und Vaudevilles (Gassenhauer). Das erstere dieser Theater erweckte schon zu Lully's Zeiten die Eifersucht der großen Bühnen. Die Comédies de la foire nahmen schon um 1714 die Benennung Opéra comique an. Man gab *Arlequin Mahomet*, Text von Le Sage, *le Retour d'Arlequin à la foire* und ähnliche Stücke. Die Gunst der Masse wendete sich dieser Gattung zu. Von der Regierung unterdrückt, vereinigte sich die Theaterunternehmung mit der neu auftauchenden Comédie italienne, in der man fortan die französischen Vaudevilles aufführte. In Jean Claude Gilliers (1667—1737) kann man den begabtesten Vorläufer der französischen komischen Oper erblicken. Seine Komödien, wie *les Dieux de la foire* 1724, *Sancho Pança* 1727, *la première Représentation* 1734, mit ihren heiteren Couplets und Tänzen bildeten das Entzücken der Pariser. Doch bald waren sie sammt ihrem Urheber vergessen. Nicht besser erging es seinem Nachfolger auf diesem Gebiete, Mouret, mit seinen Divertissements und komischen Opern, deren er gegen 50 in den Jahren 1718 bis 1736 auf dem Theater der Comédie italienne vorführte. Schon Dauvergne und Duni stellten beide in den Schatten.

Gilliers.

Mouret.

Commedia in musica.

Der Académie mit ihren Opern und Balletten erstand noch eine zweite Rivalin in der italienischen Commedia in musica. Die

italienische Oper besaß schon von jeher eine starke Partei in Paris. Auf den Bühnen der „foires“ erschienen schon von Anfang des 18. Jahrh. italienische Komödien mit Musik, und 1729 wurden sogar auf dem Boden der Académie zwei italienische Intermezzi, und zwar *Serpilla e Bajocco* und *Don Mico e Lesbina* mit Beifall gegeben.

Noch einmal leuchtete der Glanz der alten französischen Oper auf, in einem Manne, der, ein Denker und Künstler, den musikalischen Ruhm Frankreichs in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. verkörpert — in Jean Philippe Rameau. Mit seiner ersten Oper Hyppolite et Aricie betritt er 1733 die dramatische Laufbahn.

Rameau.

Lebensgeschichte.

Die Lebensgeschichte Rameau's hat ihre romanhaften Züge, welche von den Biographen, wie üblich, zu stark in das Licht gestellt werden. Geb. 1683 in Dijon als Sohn eines Organisten, wurde er in dem dortigen Jesuitenkloster erzogen. Seine musikalische Ausbildung war eine mangelhafte. Doch erwachten Talent und Ehrgeiz frühzeitig in ihm. Auffallend ist der Leichtsinn und der abenteuernde Hang seiner Jugend, wenn man ihnen den strengen Ernst und die Nüchternheit seiner späteren Lebensjahre entgegenhält. Die schwärmerische Neigung des Achtzehnjährigen zu einer jungen Witwe veranlasste den Vater ihn nach Italien zu schicken. Dann schloss sich Rameau einer in Frankreich herumziehenden Truppe als Violinist an. Um 1705 zum erstenmale in Paris, wirkte er als Organist an der Jesuitenkirche S. Jacques, gab auch 1706 ein Buch Clavierstücke heraus. Die Dauer seines damaligen Aufenthalts in Paris lässt sich nicht bestimmen, sicher ist nur, dass er aus seiner Vaterstadt Dijon um 1717 wieder dahin zurückkehrte. Hier soll er bei dem Organisten Marchand Unterricht genommen haben. Trotz seiner Fähigkeiten unterlag er bei der Bewerbung um einen Organistenposten gegen seinen Mitbewerber Daquin. Hierauf wendete sich Rameau nach Lille und dann nach Clermont, wo er als Domorganist wirkte und sich gleichzeitig seinen theoretischen Forschungen hingab. Viele Kirchencompositionen, Cantaten und Clavierstücke entstanden in dieser Zeit. Von 1721 nahm Rameau seinen bleibenden Aufenthalt in Paris. Im nächsten Jahre gab er seinen Traktat über die Harmonie heraus. Als Organist und Lehrer gewann er seinen Lebensunterhalt. In dem reichen Generalpächter Poupelinière, einem Musikfreunde im großen Style, fand er einen Beschützer, der ihn auch mit Voltaire und mit Abbé Pellegrin, dem Librettisten seiner ersten Oper, in Verbindung brachte. Diese ging 1733 auf der Bühne der Académie in Szene. Nun begann für Rameau ein Leben voll Arbeit und Kampf. Er erwarb sich Ehren und Wohlstand. Er galt damals als der bedeutendste Orgelspieler Frankreichs; der König ernannte ihn zum Hofcomponisten. Doch war sein steigender Ruhm hart umstritten, seine Werke wurden bewundert und verhöhnt, den Anhängern hielten die Gegner die Wage. Inmitten dieser Kämpfe blieb seine Energie ungebrochen, sein Fleiß ungeschwächt, bis er 1764 in hohem Alter starb. Paris und Frankreich betrauerten ihn. — Seine Vaterstadt Dijon errichtete ihm 1876 ein Monument.

Charakterbild.

Rameau's Äußere, sein Charakter und Temperament sind uns in ungünstigem Bilde überliefert worden. Eine lange, hagere Gestalt, ein ungeselliges, schweigsames Wesen, harte Gemüthsart und Geiz — das sind die wenig schmeichelhaften Züge desselben: sie sind vornehmlich aus Diderot's bekannter Schrift „le Neveu de Rameau" und aus Äußerungen Grimm's und Rousseau's geschöpft. Erwägt man die feindselige Parteistellung dieser Männer, hält man ihren Schilderungen andere günstigere Berichte und die Betrachtung von Rameau's Lebensgang selbst entgegen, so mildert sich jene scharfe Beurtheilung wesentlich. Uns stellt sich Rameau dar als ein energischer und selbstbewusster Künstler, der an seinen Überzeugungen zähe festhält, als ein Mann von unermüdlichem Fleiße, mäßiger, fast pedantischer Lebensweise und dadurch unverwüstlicher Gesundheit.

Rameau's Bedeutung.

Rameau ist in dreifacher Beziehung von musikgeschichtlicher Bedeutung: Als Claviercomponist, als Dramatiker, als Theoretiker. Auf dem Gebiete der Claviermusik ist er der Nachfolger Couperin's, auf jenem der Oper der Erbe Lully's, auf theoretischem Gebiete aber ein Pfadfinder. Seiner Clavierstücke, wie seines theoretischen Systems wird später gedacht werden, hier soll uns nur Rameau, der dramatische Tonsetzer beschäftigen.

Seine Opern.

Von 1727 an schrieb Rameau Arietten und Tänze für das Theater de la foire St. Germain, lieferte später auch einiges für das Théâtre français. Seine Thätigkeit für die große Oper der Académie mit 1733 beginnend, erstreckt sich bis 1760, in welchem Zeitraum er 22 Werke auf die Bühne brachte. Der Reihenfolge nach wären hier anzuführen: *Hyppolite et Aricie* 1733, *les Indes galantes* (*les Sauvages*) 1735, *Castor et Pollux* 1737, *les fêtes d'Hébé*, *Dardanus* 1739, *Platée*, *le Temple de la Gloire* 1745, *Zaïs* 1748, *Naïs*, *Zoroastre* 1749, *Acante et Zephise* 1751, *les Paladins* 1760. Nur Hyppolite et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus, Zoroastre sind große Opern (Tragédies lyriques), alle anderen Balletopern (Opéra-ballets). Die genannten Opern und Ballette sind, nebst noch einigen hier übergangenen, erhalten.

Erfolge.

Rameau hatte lange um den Lorbeer zu kämpfen. Seine ersten Bühnenwerke wurden kühl aufgenommen, auch scharf getadelt: man fand sie gesucht und langweilig zugleich. Fast hätte er den Muth verloren, wären ihm nicht auch Freunde und Verehrer erstanden. Als endlich der Parteikrieg gegen die Italiener entbrannte, da wurde Rameau die Losung der Nationalen, man stellte ihn nun neben Lully. Seine Opern und Ballette erfuhren zum Theil zahlreiche Wiederholungen, welche sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts nachweisen lassen. Den größten Erfolg hatten *Castor und Pollux* (noch 1791 gegeben), *Dardanus* (im Jahre 1768 über hundertmal wiederholt), das Ballet *les Indes galantes*. Wie zu dieser Zeit üblich, erschienen auch von Rameau's Bühnenstücken zahlreiche Parodien. Die Librettisten Rameau's waren Abbé Pellegrin, Voltaire (zweimal), am häufigsten Cahusac. Weder ein Dichter wie Quinault, noch ein Beschützer wie Ludwig XIV. kamen dem Componisten zustatten.

Librettisten.

Ludwig XV.

Ludwig XV. (1715—1774), selbst unmusikalisch, war doch ein großer Musik- und Theaterfreund. In dem Opernstreit vom Jahre 1752 stand er auf französischer Seite. Dies war auch bei Mad. de Pompadour der Fall, welche ihre eigene Bühne besaß, auf der sie heimische Talente pflegte und auch selbst vor dem Könige spielte und sang.

Beschaffenheit der Opern.

Die Opern und Opernballette Rameau's unterscheiden sich nach Form und Charakter nur wenig von jenen Lully's. Überwiegend ist auch hier die musikalische Deklamation, man findet dieselben knappen Arien, die dreitheilige Ouverture, zahlreiche Entrées und Tänze. Im Vergleich zu Lully ist Rameau weniger dramatisch, dagegen musikalisch reicher. Die Handlung seiner Stücke ist meist nur lose gefügt, der Styl ungleichmäßig. Sein Tonsatz, obwohl ohne contrapunctischen Aufwand, zuweilen sogar inkorrekt, ist doch bedeutender als der Lully's. Seine Harmonie hat mehr Abwechslung und Modulation, die Stimmen sind selbständiger geführt, die Instrumentation ist charakteristisch, der Rhythmus der Tänze lebendig und scharf, die Ouverturen zeichnen sich durch gute Arbeit aus, die Chöre, hie und da mit eingeflochtenen Soli, kommen häufiger vor und sind polyphoner gehalten als bei seinem Vorgänger. Die Melodik Rameau's erscheint kaum von den Italienern beeinflusst: sie ist wenig biegsam und zuweilen mit schwerfälligen Coloraturen belastet. Züge von Bizarrerie tauchen in manchen Einzelheiten auf, wie in der zuweilen seltsamen Deklamation, in harten Harmoniefolgen, in der Vorliebe für Tonmalerei.

Details.

Als das dramatische Meisterwerk Rameau's wird Castor und Pollux betrachtet. Aus dieser Oper sind hervorzuheben: die Arie *Tristes apprêts*, der Chor *Que tout gémisse*, der Chor der Dämonen im 3. Akt, und eine Szene des 5. Akts; aus Hyppolite et Aricie: das Recitativ des Pluto und das Trio der Parzen; aus les Indes galantes Air des Sauvages, aus Dardanus das Duo *Mânes plaintifs*, das Trio *des Songes*, das Rigaudon, aus Zoroastre Solo und Schlusschor des 4. Aktes. Ungemein zahlreich sind in allen diesen Werken die Tänze, und diese gehören zu den gelungensten Eingebungen des Meisters. Tonmalereien sind nicht selten. In der Ouverture zu Acante et Céphise soll ein Feuerwerk mit Raketen dargestellt werden, in Platée kommt ein das Froschgequake nachahmender Chor vor, die Ouverture zu Naïs schildert einen Titanenkampf. — Die meisten Opern Rameau's erschienen zu ihrer Zeit in Druck, jedoch nur in dem vokalen Theile vollständig, in dem instrumentalen auszugsweise. Außerdem wurden seine Clavierwerke gedruckt. Handschriftlich hinterließ er Cantaten, viele lateinische Motetten und einige Orgelstücke.

Von gleichzeitigen französischen Musikern sind erwähnenswerth:

Monteclair.

Monteclair (1666—1737), Componist von Motetten, Cantaten und Instrumentalstücken, der sich um 1730 in eine Polemik mit Rameau über dessen theoretisches System einließ, Colin de Blamont (1690—1760) mit Opern und Balletten, Leclair (1697—1764), berühmter Violinspieler, der nebst Violinstücken auch eine Oper schrieb, Francoeur (1698—1785) und Rebel (1701—1775), die beiden

Blamont.

Leclair.

Francoeur und Rebel.

Genossen, welche gemeinschaftlich die Direktion der Académie von 1751—1767 führten und ebenso gemeinsam Opern schrieben, endlich der Violinist **Mondonville**, ein Schützling der Pompadour, auf deren Bühne 1753 sein *Titon et l'Aurore* aufgeführt wurde, und der in allen Gattungen produktiv war.

Mondonville.

In die letzte Zeit Rameau's fällt jene interessante Episode der Musikgeschichte Frankreichs, welche als der Parteikampf der Buffonisten und Antibuffonisten bekannt ist. Die Anhänger der Italiener standen jenen der heimischen Musik gegenüber. Den Anstoss zu diesem musikalischen Kriege gab das Erscheinen einer kleinen italienischen Buffotruppe, welche mit ihren komischen Intermezzi einen Theil der Pariser entzückte, während der andere gegen die Fremden in die Schranken trat. Am 1. August 1752 gaben die Italiener unter der Leitung von Bambini auf der Bühne der Académie das Intermezzo la Serva Padrona von Pergolese; die Darsteller waren Pietro Manelli und Anna Tonelli. Das Stück war den Parisern nicht neu: seit 1746 stand es auf dem Repertoire der Comédie italienne. Auf diesem bedeutenderen Boden verpflanzt fand es noch mehr Beifall. Man ergötzte sich an der einfachen Handlung mit ihrer treffenden Komik, an der leichten, natürlichen Musik, der vollendeten Gesangskunst: man verglich alles dies mit der steifen, pathetischen Haltung der französischen Oper und ihren mittelmäßigen Sängern. In demselben Jahre noch folgten die Intermezzi Il *Maestro di Musica* (wahrscheinlich von Pergolese), la *finta Cameriera* von Latilla und La *Donna superba* (Componist unbekannt). Bis 1754 kamen noch Stücke von Rinaldo di Capua (*La Zingara*), Cocchi, Selletti, Latilla, Jomelli (*il Paratajo*), Ciampi, Leo (*i Viaggiatori*) u. s. w. zur Aufführung. Den zweijährigen Aufenthalt der Italiener in Paris, 1752—1754, begleitete unausgesetzt ein Parteistreit, dessen Schauplatz das Theater, die Gesellschaft, die Presse war. Im Theater demonstrirte man durch Beifalls- und Missfallsbezeigungen gegeneinander und da auch der Hof sich in zwei Lager schied, so sah man die Führer der italienischen Partei unter der Loge der Königin („au coin de la reine“), jene der französischen unter der Loge des Königs („au coin du roi“) aufgestellt. In der Gesellschaft bildete die Opernfrage ein lebhaft umstrittenes Thema. Wie meist in ähnlichen Fällen hatten die Halbwisser und Unwissenden die lauteste Stimme. Bedeutender und nachhaltiger war der Kampf durch die Presse. Eine Fluth von Streitschriften, Flugblättern und Pamphleten ergoß sich über Paris. Überzeugung und Eigensinn, geistreiche Satire und Grobheit kommen in ihnen zum Ausdruck. An 60 solcher Schriftstücke aus beiden Lagern lassen sich noch aufzählen. Die besten Federn richteten sich gegen die französische Oper und ihre Mängel. Bei den Gegnern der Italiener waren die Gründe schwacher als die nationale Empfindlichkeit. Männer wie Grimm, Diderot, Rousseau kämpften in erster Linie für die Italiener. Grimm eröffnete 1752 den Reigen mit einer Schrift „Lettre sur Omphale“ (einer Oper von Destouches), welcher er seine Episteln

Buffonisten und Antibuffonisten.

Serva Padrona.

Andere Intermezzi.

1752—1754. Parteistreit. Im Theater.

In der Gesellschaft.

In der Presse.

Streitschriften.

„le petit prophète de Boehmischbroda“ folgen ließ. Darauf fehlte es nicht an Entgegnungen und beißenden Satiren. Diderot schloss sich dem „petit prophète“ an und veröffentlichte „Lettres sur les Bouffonistes“, „La guerre de l'opèra“ und anderes. Rousseau trat 1753 mit seiner „Lettre sur la musique“ hervor, in welcher er der französischen Sprache die Eignung zum Gesange absprach und der großen Oper scharf zusetzte. Er selbst hatte aber ein französisches Singspiel *le devin de village* verfasst und mit Musik versehen, welches 1752 zur ersten erfolgreichen Aufführung gelangte.

Rousseau.

Jean Jacques Rousseau (1712—1778), der Philosoph von Genf, hatte nie regelmäßige musikalische Studien gemacht, war aber von großer Liebe für diese Kunst beseelt. Als er mit 30 Jahren, arm und unbekannt nach Paris kam, legte er der Académie eine von ihm ersonnene neue Notenschrift vor; sie fand keinen Anklang. 1745 versuchte er sich mit einem von ihm componirten Opéra-ballet les Muses galantes, welches jedoch erfolglos blieb. Dagegen wurde sein Devin de village durch 60 Jahre auf den französischen Bühnen gegeben, ja noch in neuester Zeit wieder hervorgeholt. Die Vorzüge dieses Singspiels bestehen in der anmuthigen melodischen Erfindung und Wärme des Ausdrucks. Dass Rousseau bei der Ausarbeitung sich der Hilfe eines Fachmannes bediente, ist eine unerwiesene Behauptung. Übrigens hat Rousseau noch mehrere dramatische Stücke gedichtet und componirt, zuletzt ein Melodram Pygmalion und in seinen Consolations finden sich zahlreiche und hübsche Melodien. Er war ferner Herausgeber der Serva Padrona und der Zingara. Rousseau's schriftstellerische Werke enthalten vieles über Musik und 1753—1764 gab er seinen Dictionnaire de Musique heraus. Seine ästhetischen Grundsätze und Ansichten blieben nicht ohne Einfluss auf die Musik Frankreichs.

Devin de village.

Schriften.

1754 räumte die italienische Buffogesellschaft, der gegen sie gerichteten Intriguen müde, das Feld. Aber der Streit um den Vorrang der italienischen oder französischen Oper war mit ihrer Entfernung nicht erloschen. Auch ließ die Nachwirkung ihrer Erfolge nicht lange auf sich warten. Schon 1753 erregte d'Auvergne mit seiner den Italienern nachgebildeten komischen Oper *les Troqueurs* Aufsehen und 1755 eröffnete der Italiener Duni (S. 123), franz. Duny, mit *Ninette à la Cour* die Reihe seiner französischen Singspiele; 1757 folgte dann sein *Peintre amoureux*. Aber erst in Monsigny und Gretry vollendete sich die Ausgestaltung der Opéra comique. Mit dieser Gattung hatten die Franzosen auf musikalisch-dramatischem Gebiete ihre eigene Natur gefunden. Die Opéra comique war es, welche fortan herrschend wurde.

d'Auvergne.

Duni.

Opéra comique.

Von den französischen Opern dieses Zeitraums wurde vieles bei Ballard gedruckt, der nebst seinem Privilegium auch seinen schlechten Notendruck bewahrte.

Werke der vorerwähnten französischen Componisten finden sich u. A. in den folgenden *Bibliotheken*:

Bibliotheken.

(Die angeführten Werke sind Drucke, wenn sie nicht als Man. bezeichnet erscheinen. Auch hier sind die Instrumentalwerke größtentheils für später vorbehalten.)

Das Archiv der gr. Oper in Paris besitzt: Rameau (18 Opern) u. s. w.

Bibl. nat. in Paris: Rameau (Cantaten, Motetten, Fragm. einer Oper Roland, sämmtl. in Man.) u. s. w.

Wien, Hofbibl: Campra (Arethuse, Le Carnaval de Venise, les Muses). Destouches Issé etc.), Gilliers (l'Hymenée), Mouret (Arlequin Pluton), Leclair (Scylla et Glaucus), Mondonville (Titon et l'Aurore), Rameau (zehn Opern) Rousseau (le Devin de village, Fragm. aus Daphnis et Chloë, Les consolations), Duny (le peintre amoureux, le docteur Sangrado, la fille mal gardée etc.).

Wien, Arch. d. G. d. M.: Rameau (Castor et Pollux, Part.; Platée, Clav.-Ausz.; les fêtes de l'Hymen etc.), Rousseau (devin de village).

Brüssel, Bibl. du Cons.: Rameau (zwölf Opern), Duny (zwölf Opern).

Außerdem die Bibliotheken in Rom, Bologna, Stuttgart, Bibl. Peters in Leipzig etc.: Verschiedenes von Campra, Rameau, Rousseau, Destouches, Duny.

Neue Ausgaben.

Von *Neuen Ausgaben* sind anzuführen (mit Ausschluss der Instrumentalmusik):

In Delsarte, Archives du chant: Destouches (Duett aus Omphale, Arie aus Issé), Rameau (einzelne Stücke aus Hyppolite et Aricie, Acante et Cephise, Indes galantes, Dardanus, Platée, Castor et Pollux).

In Reissmann, Gesch. d. M.: Rameau (aus les Indes galantes, Opern-Fragmente).

In Oeuvres de Rousseau, publ. par Dalibon, Paris 1824 u. 1828: Le devin de village.

Rameau, Solo u. Chor aus Castor et Pollux, Part. und Clav.-Ausz., Br. & H.

In Chefs d'Oeuvres class. de l'Opéra français: Campra (l'Europe galante, bearb. von Lajarte, les fêtes venetiennes, bearb. von Guilmant, Tancrède, bearb. von dems.), Destouches (Issé, Omphale, beide bearb. von Salomon), Rameau (Castor et Pollux, Dardanus, les fêtes d'Hébé, Hyppolite et Aricie, les Indes galantes, Platée, Zoroastre, bearb. theils von Lajarte, theils von Poisot).

Rameau, Oeuvres compl., N. Ausg. redig. von Cam. Saint-Saëns, Paris, Durand. Bis jetzt erschienen: zwei Bände Pièces de Clavecin, Band 3 mit Cantates, Band 4 u. 5 mit Motets.

Von den literarischen Erscheinungen des Parteikampfs der Buffonisten und Antibuffonisten ist eine Anzahl wiedergegeben in:

La Querelle des Bouffons, Paris 1863.

Jules Cartez, Grimm et la musique de son temps, Caen 1872.

Ad. Jullien, La Musique et les philosophes au 18me siècle, Paris 1873.

Rousseau, gesammelte Werke etc.

Musik in England.

Die Musik in England während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht im Zeichen der italienischen Oper. Eine beherrschende Stellung nimmt Händel mit seinen Opern und Oratorien ein. Von der Entwicklung einer nationalen Kunst kann nicht die Rede sein. England wird fortan zum Markt für italienische und deutsche Musik und Musiker.

Jene italienischen Tonsetzer, denen wir auf englischem Boden begegnen, haben wir bereits an anderer Stelle kennen gelernt. Die Thätigkeit Händel's in England wird aber in das Gesammtbild des Lebens und Wirkens dieses Meisters einzubeziehen sein. Was die heimische Musik betrifft, so bewegt sich dieselbe in den im 17. Jahrh. eingeschlagenen Bahnen.

Geistliche und weltliche Musik.

Die geistliche Musik mit ihren Anthems und Services findet fortgesetzte Pflege und die Produktion ist eine reichliche. Das Anthem wird nach Purcell's Zeit vornehmlich durch Greene, Boyce, endlich durch

Händel vertreten. Der weltlichen Musik gehören auch weiterhin das Madrigal, die Ballade, Catches (Canons) und Rounds (Rundgesänge) an. Die volksthümliche Ballade, welche sentimental oder derbkomisch ist, liefert die musikalische Nahrung der Menge. Die auf Purcell folgende nationale Oper hat nur geringen Werth. Sie besteht aus den schon früher erwähnten Masks und den Balladenopern. Erstere sind Singspiele possenhaften Inhalts mit gesprochenem Dialog. Die Ballad-Opera besaß überhaupt keine der Handlung angepasste Musik: diese setzte sich nur aus bekannten Balladen zusammen. 1705 und 1707 tritt Clayton mit den nach italienischen Mustern geschriebenen Opern *Arsinoë* und *Rosamond* hervor, welche letztere vielen Beifall fand.

Opern.

Clayton.

Thomas Clayton (1665—1730) ist mehr durch die Zusammenstellung von Opernfragmenten, der Ausbeute seiner italienischen Reise, als durch seine eigenen mittelmäßigen Werke nennenswerth. Seine Composition von Dryden's Alexanderfest kam 1711 (lange vor Händel) zur Aufführung, mit geringerem Erfolg als Rosamond. Manches von ihm wurde gedruckt.

Italienische Oper.

Ihm folgten die Italiener auf dem Fuße nach, Bononcini mit Camilla 1706, Scarlatti mit Pirro e Demetrio 1708, dann Conti und mehrere Pasticcio's verschiedener Componisten. Alles theils italienisch, theils englisch gesungen. 1711 erscheint zum erstenmale Händel mit Rinald. Von 1720 beginnt die Glanzepoche der italienischen Oper in England unter Händel's Leitung.

Die Bettleroper.

Der Gattung der Ballad-Opera gehört die sogenannte Bettleroper (Beggar's Opera) an, welche von 1727 auf 1728 in Lincoln's Inn Fields Theatre einen glänzenden Erfolg und zahlreiche Wiederholungen erlebte, dann die Runde durch ganz England machte. Die Bettleroper, deren Verfasser John Gay hieß, war eine Satire auf die damaligen gesellschaftlichen Zustände und auch auf die italienische Oper. Die Balladen und Lieder, 69 an der Zahl, waren von Pepusch bearbeitet. Der große Modeerfolg dieses Theaterstücks zog einen ganzen Schwarm ähnlicher Ballad-Operas nach sich. Manche derselben, wie *the devil to pay*, *the merry cobbler* griffen auch nach Deutschland über.

Ganz ohne Interesse ist die gleichzeitige englische Instrumentalmusik.

Englische Tonsetzer.

Die englischen Tonsetzer, welche der Zeit nach sich um Händel gruppiren, schrumpfen an diesem Riesen gemessen zu Zwergen ein.

Carey.

Der volksthümlichen Richtung gehört Henry Carey (—1743) an, der Verfasser und zum Theil auch der Componist zahlreicher Balladenopern, wie z. B. *Hanging and marriage* 1722, *the most tragical Tragedy* 1734; großen Beifall fand *A Wonder*. Seine populärste Ballade war *Sally in our alley*. Die ihm zugeschriebene Autorschaft der Melodie *God save the king* wird bestritten. Noch 1743 gab er seine gesammelten Werke heraus. Carey soll durch Selbstmord geendet haben.

Doktoren der Musik.

Auch ernste und gelehrte Musiker sind hier anzureihen, solche, welche die englischen Universitäten durch den Doktortitel auszeichneten, wie Pepusch, Croft, Greene, Boyce, Arne.

Die Universitäten London, Oxford und Cambridge, welche, gleich den Hochschulen des Kontinents, die Musikwissenschaft als Lehrfach aufgenommen, verliehen die Grade eines Bachelor und eines Doktor der Musik. Die Erlangung des Doktortitels setzte strenge Prüfungen voraus und war mit der feierlichen Aufführung einer Probecomposition verbunden. Schon im 16. Jahrh. finden wir Marbeck, Bull unter den Doktoren der Musik.

Pepusch.

Eine gründliche und fleißige Natur war der aus Deutschland eingewanderte John Chr. Pepusch. In Berlin 1667 geboren, begab er sich 1700 nach England, wo er als Organist und Lehrer wirkte. Er war einer der Begründer der *Academy of ancient Music* und 1713 wurde der auch wissenschaftlich gebildete Mann von der Universität Oxford zum Doktor der Musik promovirt. Während seiner vieljährigen Thätigkeit als Musikdirektor in Lincoln's Inn FieldsTheatre schrieb er auch mehrere Masks. Seine übrigen Werke bestehen in Anthems, Services, Cantaten, endlich in Instrumentalstücken. Eine seiner englischen Cantaten, „Alexis", mit obligatem Violoncell, war lange beliebt. Pepusch gab auch Corelli's Sonaten in Partitur heraus. Großes Ansehen erwarben ihm seine Forschungen in der alten Musik, welche er auch in schriftstellerischen Arbeiten verwerthete. Pepusch, der von 1737 an als Organist im Charter House angestellt war, starb 1752.

Croft.

William Croft (1677—1727) gilt als einer der gediegensten englischen Kirchencomponisten. Er ward 1708 Organist in Westminster und Componist der k. Kapelle. Gleichzeitig mit Pepusch erlangte er den Doktorgrad an der Universität Oxford. Eine Sammlung von 30 Anthems unter dem Titel Musica sacra wurde von ihm 1724 veröffentlicht: auch Sonaten für Violine und Flöte erschienen in Druck. Croft besitzt, gleich anderen Berühmtheiten, sein Denkmal in der Westminsterabtei. Manche seiner Werke sind in dem anglikanischen Gottesdienst noch jetzt gebräuchlich.

Greene.

Maurice Greene (ca. 1696—1755), gleichfalls als kirchlicher Tonsetzer gerühmt, begann seine Laufbahn als Chorknabe, wurde dann nacheinander Organist, Componist der k. Kapelle, Doktor und Professor der Musik an der Universität Cambridge, endlich auch „Master of the King's band". Mit Händel, den er bewunderte, war Greene in enger Freundschaft verbunden. Sein Hauptwerk bilden die 40 select Anthems, 1743 erschienen: er schrieb aber auch Oratorien, eine Cäcilienode, einige dramatische Stücke u. s. w. Greene legte eine Sammlung altenglischer Kirchenwerke an, deren Herausgabe jedoch seine Kränklichkeit verhinderte. Dieselbe wurde, von seinem Freunde Boyce erweitert, später unter dem Titel Cathedral Music veröffentlicht.

Boyce.

William Boyce (1710—1779) bietet in seinem Lebensgang und seiner Richtung so viel Ähnlichkeit mit seinem Vorgänger Greene, dass er fast wie sein Doppelgänger erscheint. Er bekleidete nach ihm dieselben Stellungen, war in denselben Gattungen produktiv, besaß denselben Sammeleifer. 1749 verlieh ihm die Univ. Cambridge die Doktorwürde. Boyce litt schon seit seiner Jugend an Schwerhörigkeit, welche aber seine rast-

lose Thätigkeit nicht beeinträchtigte. Großen Erfolg hatte er mit einer Serenata Salomon. ein Oratorium von ihm wurde 1740 aufgeführt; außerdem hat er eine „Charity-Ode“, Kirchenstücke, Masques, Instrumentalstücke geschrieben. Seine große Sammlung der *Cathedral Music* erschien in drei Bänden, der erste 1760, der letzte 1778.

Cathedral Music.

Von den Werken W. Boyce's wurde vieles veröffentlicht. namentlich seine Anthems und Services. Besonders beliebt waren ein Gesang aus Salomon „Softly rise o southern breeze“ für Tenor mit obl. Fagott, das Duett „Here shall soft charity repair“ aus seiner Charity-Ode. Von seinen Anthems sind manche noch im Gebrauch. Die Cathedral Music wurde 1788 neu aufgelegt und erschien noch 1849 in neuer Ausgabe.

Arne.

Thomas Augustine Arne (1710—1778), seit 1759 Doktor der Musik. gehört im Gegensatze zu den Vorgenannten der weltlichen Richtung an. Seine Thätigkeit für das Theater eröffnete er 1733 mit der Musik zu Addison's Rosamond, 1738 fand sein Comus nach Milton großen Beifall. In seiner Masque Alfred findet sich zum erstenmale die Nationalmelodie *Rule Brittania*. Shakespeare's *As you like it* versah Arne mit schönen Gesängen. Auch in italienischer Manier schrieb er zwei Opern, Artaserse 1762 und Olimpiade 1765, beide nach Metastasio in das Englische übersetzt: erstere hatte einen nachhaltigen Erfolg. Noch sind zwei Oratorien anzuführen, Abel und Judith. Der fruchtbare Componist hinterließ auch zahlreiche Glees, Catches und verschiedene Instrumental-, darunter Clavier- und Orgelstücke.

Seine dramatischen Stücke wurden in den Theatern Lincoln's Inn Fields, Haymarket und Drurylane aufgeführt; auch in Vauxhall Gardens, wo er viele Jahre als Componist angestellt war. kamen sie zur Darstellung. Hier wurden sein Dialogue „Colin and Phoebe“, dann aus the Tempest das Lied „Where the bee sucks“ sehr beliebt.

Händel.

Händel betrat 1710 zum erstenmale den englischen Boden, 15 Jahre nach dem Tode Purcell's, dessen Erbe er in gewissem Sinne antrat. Nicht blos durch seinen mehr als vierzigjährigen Aufenthalt wurde dieses Land Händel's zweite Heimat; wurzelte der Baum auch in deutschem Boden, die Aeste und Zweige, welche er in England ansetzte, sogen die ihn umgebende Atmosphäre ein. Ist der Einfluss Englands auf Händel's Musik unverkennbar, so ist es andererseits diese, welche den wahlverwandten englischen Geschmack beherrschte. Diese Wechselwirkung tritt in vielen Werken Händel's deutlich zu Tage: nennen wir nur das Utrechter Te Deum, die Chandos-Anthems, Esther, Acis und Galatea.

Bibliotheken.

Von den hier erwähnten englischen Componisten sind vertreten in den *Bibliotheken*:

London, Sacred Harm. Soc.: Croft, Greene, Boyce, Arne. — Westminster Abtey: Arne (Oratorium Judith, Man.). — Roy. Coll.: Greene (Te Deum), Boyce (Masque, Orig.-Hdschr.).

Oxford, i. B. v. Taphouse: Pepusch (Concert f. Streichinstr., Man.). zwei Sammlungen berühmter engl. u. schottischer Melodien, gestochen 1739 u. 1740.

Manchester, Chetham Libr.: Carey, Pepusch.

Wien, Hofbibl.: Boyce (Cathedral Music 1788).

Hamburg, Stadtbibl.: Croft (Musica sacra 1724, zwei Bände).

In älteren Werken sind enthalten, u. zw.:

In Hawkins. Hist. of M.: Clayton (Ouv. u. ein Duett aus Rosamond), Greene. Croft.

Arnold's Cath. Music. drei Bände. 1790: Croft. Greene, Boyce.

Von *Neuen Ausgaben* sind die bedeutendsten: Neue Ausgaben.

Novello's Services, Anthems etc.: Croft (36 Anthems, Burial-Service. Te Deum und Jubilate u. s. w.). Boyce (Services und Anthems, 53 Nummern). Greene (zehn Anthems etc.). — Einzelausg. bei Novello: Croft, 30 select Anthems u. Bur. Serv., Part., zwei Bände; Boyce's own Services and Anthems, Part., compl. in vier Bänden; Greene, Anthems, zwei Bände. — Boyce, Cath. Music, London 1849.

Außerdem: Weeber's kirchl. Chorgesänge (Croft). — Pauer's Alte Clavierm. (Arne, Sonate).

X.

Instrumentalmusik.

1600—1750.

Die Instrumentalmusik der Epoche 1600—1750 bildet in ihrer geschichtlichen Entwicklung ein zusammenhängendes Ganzes. Allgemeines.

Von den plumpen Anfängen, den tastenden und gebundenen Versuchen gegen Ende des 16. Jahrhunderts ringt sich die neuerstehende Kunst der selbständigen Instrumentalmusik allmälig zu sicherem und freiem Gestalten empor, bis sie ihren ersten Höhepunkt in Seb. Bach (—1750) erreicht.

Werfen wir vorerst einen Blick auf die Tonwerkzeuge der Epoche. Instrumente.

Die Zahl der Instrumente vermindert sich im 17. Jahrh., während ihre Beschaffenheit sich vervollkommnet. Manche Formate kamen außer Gebrauch, einzelne Instrumente verschwanden vollständig, andere gingen in verwandte Formen über. Die Saiteninstrumente treten in den Vordergrund. das Streichquartett wird der Kern der Instrumentalmusik. Violine, Bratsche (Alto), Violoncell und Kontrabass haben schon ihre heutige Gestalt theils im 16., theils im 17. Jahrh. angenommen: ihre Vorfahren jedoch, das ausgedehnte Geschlecht der Violen und Geigen, begleiten sie noch bis an den Eingang des 18. Jahrhunderts.

Die Violen theilten sich in Viole da braccio und Viole da gamba (Arm- und Knie-Violen): erstere wurden auch „Geigen“ genannt. Jede dieser beiden Gattungen kam in 5 bis 6 Größen, den Stimmlagen entsprechend, vor; sie hießen demnach Diskant-, Alt-, Tenor-, Bassviolen u. s. w. Violen. Gattungen und Benennungen

Die Franzosen hatten die Bezeichnungen: Dessus, haute Contre, basse Contre, Taille (für Tenor), basse Taille, Basse, auch den Ausdruck Quintus (Cinquième) für eine oben hinzugefügte 5. Stimme. — Die große Zahl der Violenarten bis zum Ende des 17. Jahrh. erklärt sich durch die Unvollkommenheit der Technik, welche die höheren Töne nicht zuließ.

Saitenzahl und Stimmung.

Die Anzahl der Saiten betrug bei den Armgeigen 3—5, bei den Kniegeigen 4—7, die Stimmung der ersteren war in Quinten, jene der letzteren in Quarten mit einer eingeschalteten Terz. Die Instrumente waren mit Bünden (Stegen unter den Saiten) zur Fixirung der Tonhöhe versehen.

Gestalt.

Die Gestalt der Viole da braccio unterscheidet sich von jener der Violine im Wesentlichen durch den flachen Boden und die höheren Rippen (Zargen). Die Viole da braccio entsprachen nicht durchgängig ihrem Namen, indem die größeren Formate derselben wohl das gleiche Modell aufwiesen, aber unmöglich auf dem Arme gehalten werden konnten.

Charakteristisch ist die verhältnismäßig tiefe Tonlage der Violen, welchen nur die Diskantgeige (kleine Geige) und die noch kleinere dreisaitige Poche als hohe Bogeninstrumente gegenüberstanden.

Gamben.

Von den Gamben tritt die Tenor-Viola da gamba in den Vordergrund. Diese spielte als Soloinstrument eine bedeutende Rolle und sank erst gegen Ende des 18. Jahrh. in Vergessenheit. Das bis dahin nur als Bassinstrument dienende Violoncell trat dann an ihre Stelle. Die große Bass-Viola hat sich unverändert in unserem Kontrabass (Violone) erhalten.

Andere Bogeninstrumente.

Eine besondere Gruppe von Bogeninstrumenten bilden jene, welche nebst den Spielsaiten (Darmsaiten) mitklingende Bourdonsaiten (Metallsaiten) besaßen. Zu diesen gehörten: die Lyra, die Viola d'amore (noch heute hie und da verwendet), das Baryton, eine Art Viola da gamba, ein Instrument, welches sich bis über das Ende des 18. Jahrh. behauptete.

Violine.

Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. taucht die Violine auf. Ihr Bau zeigt sofort jene Zweckmäßigkeit und gefällige Form, welche auch weiterhin nicht überboten worden sind. Decke und Boden sind gewölbt, die vier Saiten in Quinten gestimmt, das Griffbrett ohne Bünde. Das Modell der Violine wurde im Laufe des 17. Jahrh. auch auf die Bratsche und das Violoncell übertragen. Italien ward die klassische Heimat des Geigenbaues. Die Blüthezeit desselben fällt in das 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Geigenbauer.

Duiffopruggar.

Als den ältesten Geigenbauer, ja selbst als den Erfinder der Violine betrachtet man den nach Bologna ausgewanderten Tiroler Lautenverfertiger Tiefenbrucker (Duiffopruggar). 1515 wurde er von Franz I. nach Paris berufen; später begab er sich nach Lyon, wo er starb. Von seinen Instrumenten, Lauten, Violinen, Celli, haben sich noch einige Exemplare im Privatbesitz erhalten. Bestimmter noch können als die Ahnen des Geigenbaues bezeichnet werden: Gasparo di Salo in Brescia und Andrea Amati in Cremona, beide in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Salo verfertigte meist Bässe und Violen; seine Instrumente sind sehr selten. Andrea Amati (1520—1580) war das Haupt der berühmten Geigenbauerfamilie. Nach Bologna und Brescia ward Cremona der Hauptsitz des Geigenbaues, aber auch Venedig, dann Mailand und Neapel waren in diesem Kunstgewerbe von Bedeutung. Als die hervorragendsten Meister desselben in der Blüthezeit sind zu nennen: Nicolas Amati (1596—1684), Antonio Stradivari (ca. 1644—1737), Joseph Guarnerius del

Gasp. di Salo.

Andr. Amati.

Nic. Amati.

Gesù (1683—1745), sämmtlich in Cremona. Stradivari (Straduari), welcher an 1000 Instrumente hinterlassen haben soll, bildet den Ruhm der Cremoneser Schule. (Das wohlerhaltene Haus des Stradivari steht noch in Cremona.). Jos. Guarneri, ist der Neffe des Andreas Guarneri, des Hauptes der Familie. Von anderen Meistern sind noch hervorzuheben: Bergonzi, Guadagnini und Ruggeri in Cremona, Maggini in Brescia, Montegnana und Seraphin in Venedig, Grancino in Mailand. Ihnen reiht sich ebenbürtig der Tiroler Jacob Stainer an.

Straduari.

Guarneri.

Jacob Stainer (1621—1683), geb. in Absom, einem Dorfe bei Hall in Tirol, soll bei Nic. Amati in Cremona gearbeitet haben und kehrte dann nach seinem Heimatsorte zurück. Ein Leben voll schlecht entlohnter Arbeit, Noth und Elend, zuletzt Wahnsinn waren sein Los. Erst nach seinem Tode wurden seine vorzüglichen Geigen und Celli nach Verdienst geschätzt. Stainer's Wohnstätte in Absom wird noch gezeigt. — Sein Landsmann und Schüler Egidius Klotz arbeitete in seiner Manier; dessen Sohn Mathias ist der Begründer der Geigenindustrie in Mittenwald in Baiern, welche noch heute ihre Marktwaare über alle Länder versendet.

Jac. Stainer.

Die Vorzüge der alten italienischen Bogeninstrumente finden ihre Erklärung in der Wahl des Holzes, in den richtigen und zweckmäßigen Verhältnissen des Baues, welche nicht sowohl die Wissenschaft als die erfahrungsmäßige Praxis lehrten, endlich in der Beschaffenheit des Lacks. Alter und Gebrauch haben bisher diese Vorzüge erhöht. Stainer's und Amati's Geigen besitzen einen weichen, edlen Klang, Guarneri und Stradivari übertreffen sie aber an Fülle des Tons. — Die Werthschätzung der alten Bogeninstrumente und namentlich ihre hohen Preise datiren erst von dem Ende des 18. Jahrhunderts. Der Beliebtheit Stainer's folgte jene Amati's, dann kam Stradivari, später Guarneri in Flor; endlich wendete sich die Gunst der Musikfreunde auch den anderen alten italienischen Instrumenten zu.

Details.

Nicht blos Italien hat seine Geigenbauer. Auch in Süddeutschland, Frankreich, England, in den Niederlanden wurden Bogeninstrumente in großer Zahl verfertigt: überall aber arbeitete man nach italienischen Mustern.

Die Vollkommenheit des Baues der Bogeninstrumente eilte jener ihrer Behandlung voraus. Die Technik war noch eine beschränkte. Dass man lange über die drei ersten Lagen nicht hinausging, scheint seinen Grund ebenso in einem Mangel an Geschicklichkeit und Muth, als in dem damaligen Geschmack, welcher die hohen Töne als grell empfand, zu haben. Das Flageolet kommt schon im 18. Jahrh. vor. Erst mit der ausgebildeten Technik, der Verwendung der höheren Lagen und den wechselnden Klangfarben wird die Violine zum herrschenden Instrument, werden die tieferen Bogeninstrumente ihre nachstrebenden Genossen.

Technik.

Von den übrigen Saiteninstrumenten, der Harfe, Cither u. s. w., behauptet die Laute ihren Platz bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Laute, in schildkrötartiger Form, war mit 5—12 Saiten bespannt; auch besaß sie außer den Saiten des Griffbrettes noch andere, an einem „Kragen“ befestigte, welche unverkürzt benützt wurden. Die große Basslaute (Theorbe, Arciliuto) war hauptsächlich als Begleitungsinstrument gebräuchlich. Die frühesten Verfertiger von Violen waren auch zugleich jene der Lauten, die besten die italienischen, denen sich später

Laute.

die französischen Luthiers und die deutschen Lautenmacher anschlossen. Die Laute ist nun verschollen. Mit Unrecht. Ihr edler, voller Ton ist durch ihre matte Nachfolgerin, die Guitarre, nicht ersetzt worden.

Blas-Instrumente.

Stellen die alten Violen und Geigen eine vielgliederige Familie vor, welche nach ihrem Aussterben das Streichquartett zurückließ, so waren der Blasinstrumente ein ganzes Heer, welches zu einer kleineren, aber disziplinirteren Schaar zusammenschmolz. Von den zahlreichen Block- und Querflöten aller Stimmgattungen bleibt nur die Querflöte in zwei Größen übrig. Die Schalmeien weichen der Oboe, dann der Clarinette, die Pommern und Bombarden dem Fagott, die Trompete wird zum Horn gewunden. Der Zink fristet noch eine Zeit lang sein Dasein. Die Posaune bildet das Bleibende im Wechsel. Bis zum Anfange des 18. Jahrh. war dieser Umwandlungsprozess im Wesentlichen vollzogen, die gebräuchlichsten Blasinstrumente unseres Orchesters eingeführt: Flöte, Fagott, dann Oboe, Horn, endlich Clarinette.

Flöte. Oboe. Fagott. Horn. Clarinette. Trompete, Posaune, Zink.

Die Flöte unterschied sich im 17. Jahrh. in zwei Hauptarten: Die Blockflöte oder Schnabelflöte (flauto dolce, flûte à bec) und die Querflöte, auch deutsche Flöte genannt (fl. traverso, oder flûte traversière); erstere wurde gerade, letztere quer vor den Mund gehalten. Die Querflöte verdrängte allmälig die Blockflöte. — Die Oboe war im 17. Jahrh. in vielen Größen vorhanden; im 18. Jahrh. ward die gebräuchlichste jene mit dem Umfang c—c. Neben derselben kamen die Oboe d'amore (eine kl. Terz tiefer) und die Oboe da caccia (eine Quint tiefer) vor. — Das Fagott (basson) stellt gewissermaßen den Bass der Oboe vor. — Das Horn (Corno) in gewundener Form ging um 1680 von Frankreich aus; es war in vielen Stimmungen gebräuchlich. — Die Clarinette soll 1690 von Christ. Denner in Nürnberg erfunden worden sein; sie kam erst gegen Mitte des 18. Jahrh. in allgemeine Aufnahme. — Die Trompete (tromba, clarino) war in der längst ausgebildeten Form üblich. — Die Posaune (trombone) war ebenfalls fast unverändert geblieben. — Der Zink (cornetto), ein altes Holzblasinstrument von heller Klangfarbe, in vielen Abarten vorhanden, war noch bis tief in das 18. Jahrh., namentlich in der Kirche in Übung. — In der Fabrikation von Holzblasinstrumenten war Deutschland, in jener der Metallblasinstrumente Frankreich bahnbrechend.

Beschaffenheit.

Die Beschaffenheit und Behandlung der Blasinstrumente war bis zum Ende des 17. Jahrh. sehr mangelhaft. Man konnte weder alle Töne, noch die vorhandenen stets rein hervorbringen. Besser war die Trompete, am besten die Oboe; auf der Posaune war durch Züge die reine Scala herzustellen. Bau und Technik der Blasinstrumente vervollkommnen sich im Laufe des 18. Jahrhunderts.

Von Schlaginstrumenten waren die Pauken längst bekannt. Der Triangel kommt im 18. Jahrh. zum erstenmale vor.

Orgel.

Die Orgel, welche zu Ende des 16. Jahrh. in ihrer wesentlichen Einrichtung vollendet erscheint, erhält in der darauf folgenden Epoche noch manche neue willkommene Verbesserung. Zu diesen gehören die zweckmäßigere Zuleitung des Windes, die Beseitigung der „kurzen Oktave“ (die unregelmäßige Anordnung der Töne in der tiefsten Oktave), die Vermehrung der Register, die Vervollkommnung der Spielart. Neben der Kirchenorgel blieben auch die kleineren Orgelwerke für das Haus, wie Regal, Positif etc. in häufigem Gebrauch. Von deutschen

Orgelbauer. Orgelbauern der ersten Hälfte des 18. Jahrh. treten besonders hervor: Gottfr. Silbermann zu Freiberg in Sachsen, Zach. Theussner (Orgel in Merseburg 1702), Sterzing (Eisenach 1707), Herbst (Halberstadt). Hervorragend ist der Franzose Dom Bedos de Celles (1714—1797) als Orgelbauer, mehr noch durch sein klassisches Werk *l'Art de facteur d'orgues*.

Clavier. Das Clavier bestand in den beiden Hauptgattungen, dem Clavichord und dem Clavicymbel auch in dieser Epoche fort; diese verzweigen sich wieder in eine Anzahl von Abarten.

Benennungen. Schwer ist es, sich in dem Labyrinth von Benennungen, welche die Clavierinstrumente des 17. und 18. Jahrh. in Deutschland, Italien, Frankreich und England tragen, zurechtzufinden. Es erscheinen da in bunter Reihe: Clavichord, Clavicordo, Clavecin, Clavessin, Clavicymbel, Cembalo, Clavicytherium, Claviorgano, Manicordo, Spinett, Epinette, Virginal, Harpsichord, Flügel, Fortepiano, Lautenclavier, Bogenclavier.

Clavichord und Clavicymbel. Die genannten Hauptgattungen unterscheiden sich im Wesentlichen durch die Art des Saitenbezugs und der Saitenerregung. Das Clavichord besaß gleichlange Saiten in verschiedener Dicke und Spannung, welche durch Metallplättchen oder Tangenten angeschlagen wurden. Das Clavicymbel dagegen war mit Saiten ungleicher Länge, harfenartig, bezogen und diese wurden durch Federkiele angerissen. Das Clavichord hatte für jeden Ton eine, später zwei Saiten, das Clavicymbel deren zwei bis drei. Der Tonumfang betrug zu Anfang des 18. Jahrh. vier Oktaven, von C—c und stieg nur langsam. Die äußere Gestalt des Clavichords war meist die eines Parallelogramms, zuweilen eines Trapezes, oder Ovals; das Clavicymbel kommt als langes Dreieck, auch mit geschweifter Langseite (Hypothenusse), dann Flügel genannt, aber auch vier- und mehreckig vor. Mechanik und Spielart des Clavichords ließen eine feine, seelenvolle Schattirung zu, während der stärkere, rauschende Ton des Clavicymbels der dynamischen Abstufungen entbehrte.

Bünde. Bei manchen Vorzügen haftete doch dem Clavichord ein Erbübel an: die Bünde. Nicht jede Taste besaß ihre eigene Saite, sondern manche nebeneinander liegenden chromatischen Töne, wie c—cis, d—dis wurden an derselben Saite hervorgebracht, so dass man diese beiden Töne nicht gleichzeitig erklingen lassen konnte. Das erste bundfreie Clavichord (wo jede Taste ihre eigene Saite hatte) wurde 1725 von Daniel Faber hergestellt.

Das Clavichord war in Deutschland das vorherrschende Clavierinstrument. Die Verfertiger solcher Instrumente waren meist die Orgelbauer; berühmt war in dieser Gattung Gottfr. Silbermann. Die Beliebtheit des Clavichords hält bis zum Beginn des 19. Jahrh. an. Der Form nach geht es in das Tafelclavier über.

Gattungen. Während das Clavichord vornehmlich in Deutschland zu Hause war, verbreitete sich das Clavicymbel über aller Herren Länder. In England erscheint es frühzeitig als Virginal, wird später zum Harpsichord, in Italien heißt es Cembalo, in Frankreich Clavecin oder Epinette, in Deutschland Spinett, Flügel. Das Clavicymbel (Cembalo) war stets bundfrei. Es wurden auch solche Instrumente mit

zwei terrassenförmig übereinander liegenden Claviaturen gebaut. — Das aufrechtstehende Clavier mit senkrechtem Saitenkasten hieß Clavicytherium: dessen Nachfolger wurde unser Pianino. Es gab auch Claviere mit Pfeifenwerken oder mit Streichvorrichtungen, man nannte sie Claviorganum, Bogen-, Lautenclavier.

Ruckers.

Unter den Verfertigern von Kielflügeln und Spinetten nimmt die Familie Ruckers in Antwerpen, welche bis in die 2. Hälfte des 17. Jahrh. blühte. den ersten Rang ein. Ihre Instrumente, deren Vorzüge und Dauerhaftigkeit gerühmt werden, gewannen noch durch die an dem Deckel angebrachten reizenden Gemälde an Werth. Noch bis zum Ende des 18. Jahrh. erhielten sich die Claviere Hans Rucker's und seiner Söhne in Benützung. Auch Händel bediente sich eines solchen.

Hammerclavier.

Die dem Clavichord, wie dem Clavicymbel anhaftenden Unvollkommenheiten, welche sich durch die Fortschritte des Clavierspiels fühlbar machten, drängten zur Erfindung eines Instrumentes, welches Helligkeit, Kraft und Modulationsfähigkeit des Tons vereinen sollte — des Hammerclaviers. Fast gleichzeitig verfiel man in Italien, Deutschland und Frankreich auf die Hammermechanik. In Italien war es Cristofori, der um 1711 eine solche ersonnen und auch praktisch ausgeführt hat. Für Deutschland nimmt diese Erfindung Chr. Gottl. Schröter, Organist in Nordhausen, in Anspruch, der 1717 das Modell eines Hammerclaviers anfertigte. In Paris legte Marius im Jahre 1716 der Akademie drei Modelle von „Clavecins à maillets" (mit Hämmern) vor.

Christofori.

Bartol. Cristofori, oder Cristofali (1651—1731), Claviermacher in Padua, dann in Florenz, baute von 1720 an Instrumente seines Systems, die er *Claricembalo col piano e forte* nannte. Er fand in Italien nur eine schwache Nachfolge. Anders in Deutschland. Hier wurde Silbermann der Ahnherr der deutschen Pianofortebauer, welche in ununterbrochener Folge diesen Industriezweig zur Blüthe brachten und nach anderen Ländern verpflanzten. Gottfried Silbermann (1683 bis 1756), der sich 1709 in Freiberg, dann 1725 in Dresden niederließ, war schon durch seine Orgeln und Clavichorde berühmt, als er 1726 die ersten Hammerclaviere, entweder nach dem Muster Cristofori's, oder nach Schröter's Modell anfertigte. Er verbesserte diese Instrumente später noch wesentlich, so dass sie von Meistern, wie Seb. Bach geschätzt und von hohen Personen, wie Friedrich II., Fürst von Schwarzburg, erworben wurden. Die Hammerclaviere in Flügelform erhielten die Benennung Fortepiano, später Pianoforte. In ovaler Tafelform baute sie Friederici in Gera von 1760 an. Das Hammerclavier, so sehr es im Laufe des 18. Jahrh. an Boden gewann, verdrängte keineswegs das Clavichord und das Cembalo, welche erst Anfangs des 19. Jahrh. vollständig den Platz räumten.

Silbermann.

Zu Ehren des Erfinders des Hammerclaviers, Bart. Cristofori, fand 1876 in Florenz eine Erinnerungsfeier statt, bei welcher ihm auch ein Denkstein in dem Kloster Santa Croce gewidmet wurde.

Temperatur

Von großer Bedeutung wurde bei den Tasteninstrumenten die Temperatur. Temperatur ist jene Art der relativen Stimmung, welche

die Ausgleichung der natürlichen Tonverhältnisse mit den Bedürfnissen der Kunstmusik bezweckt: sie ist gleichsam die Versöhnung zweier auseinander strebenden Mächte. Um die ungetrübte Reinheit der Oktaven zu erzielen, waren Abänderungen an den anderen natürlichen Tonverhältnissen unerlässlich. Namentlich mussten die Quinten herabgestimmt (temperirt), die Terzen erhöht werden. Es gab verschiedene Arten von Temperaturen. Zuweilen war das Maß und die Auftheilung dieser Abänderungen zu Gunsten der Erhaltung bestimmter natürlicher Intervalle eine ungleichmäßige. Auf Instrumenten dieser Stimmung mussten die im Quintencirkel entfernteren Tonarten die akustische Reinheit der nächsten Quinten durch empfindliche Unreinheit büßen. Solche Temperaturen tauchten in allerlei Systemen auf, welche das Ergebnis der Berechnung oder des Geschmacks ihrer Urheber waren. Die gleichschwebende Temperatur dagegen besteht in der ebenmäßigen Auftheilung der Oktave in zwölf gleiche Tonabstände: sie hat die Abänderung aller natürlichen Intervalle zur Vorbedingung. In dieser Stimmung waren alle Tonarten unterschiedslos verwendbar. Die gleichschwebende Temperatur, die heute herrschende, erscheint zu Ende des 17. Jahrh.: ihre wichtigsten Förderer waren J. G. Neidhart, J. A. Sorge und Andr. Werckmeister. Zu glänzender That wurde dieses System in Seb. Bach's „Wohltemperirtem Clavier".

Stimmung.

Handelt es sich bei der Temperatur um die relative Tonhöhe, so erübrigt noch der absoluten bei den Instrumenten zu gedenken. Sichere Kunde über die Stimmung vergangener Zeiten erlangen wir erst mit der Entdeckung der Schwingungsgesetze und Schwingungszahlen im 17. Jahrh. Anhaltspunkte bieten auch alte, noch gut erhaltene Instrumente und Stimmgabeln, dann Angaben über die Dimensionen von Orgelpfeifen. Bis in das 17. Jahrh. gab es einen Chor- und Kammerton, zwei von einander abweichende Stimmungen: erstere war für die in der Kirchenmusik verwendeten Instrumente, letztere für die reine Instrumentalmusik maßgebend. Diese Stimmungen unterschieden sich auch nach Ländern und Städten. Es gab hohe und tiefe Chor- und Kammertöne, die in ihren Abständen wechselten und sich oft den Weg vertraten. Schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. kam es zur Einführung einer mittleren Stimmung, welche die herrschende in ganz Europa wurde und es durch fast zwei Jahrhunderte blieb. Innerhalb dieser Zeit schwankte das eingestrichene a zwischen 415 und 428 Doppelschwingungen, war somit etwa einen halben Ton tiefer als das a der Pariser Normalstimmung vom Jahre 1859 mit 435, abgesehen von den modernen hohen Orchesterstimmungen.

Alte Instrumente.

Sammlungen und Museen.

Instrumente aus dem 16. Jahrh. und noch ältere sind selten geworden. Dagegen sind solche aus dem 17. und 18. Jahrh. reichlich vorhanden: sie finden sich in mehreren Instrumenten-Sammlungen und Museen, theilweise im Privatbesitz. Von den zahlreichen alten italienischen Violinen und Violoncelli, welche von Virtuosen und Instrumentenhändlern erworben wurden, wird hier nicht die Rede sein: die

Wanderungen solcher Instrumente sind schwer zu verfolgen. Nur der feste Besitzstand kann als Grundlage einer Übersicht des vorhandenen Instrumentenschatzes dienen. In Folgendem sind Notizen über einige namhafte Instrumenten-Sammlungen gegeben, während auf andere nur hingewiesen werden kann.

Es besitzen:

Berlin, Sammlung der k. Hochschule, aus dem 17. und 18. Jahrh.: Violen, Geigen, Gamben, Lauten, Cithern, Guitarren, Zinken, Block- und Querflöten, Oboen, Pommern, Fagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen, Clarinetten; 2 Clavichorde, Spinett, ein Clavicymbel von Silbermann, das Clavicymbel Bach's mit 2 Manualen, das Reiseclavier Friedrich II.; außerdem das Streichquartett Beethoven's, bestehend aus Geigen von Nic. Amati, Guarneri, Viola von Ruger, Cello von Andr. Guarneri. — Potsdam und Sanssouci: Hammerclaviere von Silbermann. — Berl. Gewerbe-Museum.

Wien, im Besitze des kais. Hofes: Laute 1675, Virginal verbunden mit Pfeifenwerk. Clavicytherium für Leop. I. — Modenesische Sammlung (jetzt i. Bes. des Erzh. Franz Ferdinand): Instrumente aus dem 16. Jahrh.; aus dem 17. und 18. Jahrh.: Lyra, Gamben von Gasp. di Salo, Chittarone von Magno Duiffopruggar in Venedig, Lyra di gamba von Wendelin Tiefenbrucker in Padua. Theorbe 1611. Viola von Ant. Straduari, Geige von Jac. Stainer, Schnabelflöten, Fagotte etc. — Ges. der Musikfr.: Aus dem 16. Jahrh. Laute von Duiffopruggar. Archiliuto von Leon. Tiefenbrucker, Trompete, Posaune; aus dem 17. und 18. Jahrh. Gamben, Barytons, Viole d'amore, Zinken, Trumscheits, Theorbe etc. — Bar. Nath. von Rothschild: Taschengeigen, Mandolinen, Theorben, Harfen, Hackbrette, Spinett 1540. Jagdhörner, Musette etc. — Carl Zach: Violinen von Gasp. di Salo 1515, Amati, Guarneri, Straduari, Viola von Grancino, Cello von Guarneri etc. — Andere Privatsammlungen von Graf Harrach, Armin Friedmann, Hämmerle, Dr. Alfr. Berger.

Eisenstadt, Fürst Esterhazy. — Raudnitz, Fürst Lobkowitz: Instr. von Gasp. di Salo, Amati, Guarneri, Grancino, Stainer.

Linz, Mus. Franc.-Carol.: Theorben, Zinken etc.

Salzburg, Mus. Car.-Aug.: u. A. 20 alte Clavierinstrumente.

München, Nat.-Mus.: Schalmey von Denner etc.

Nürnberg, Germ. Museum: Aus dem 16. Jahrh. Violen, Harfen, Regale, Spinett; aus dem 17. und 18. Jahrh. Gamben, Lauten, Zinken, Spinette etc.

Leipzig, i. B. von Paul de Wit: Lauten, Cistern, Clavichorde, Cembali, Viola pomposa 1741 etc.

Dresden, i. B. des Königs von Sachsen: Theorben von Tiefenbrucker, Claviorganum von Silbermann.

Aachen, i. B. von Niederheitmann: Violinen von Duiffopruggar 1511, 1517, 1519.

Kopenhagen, k. Museum.

Paris, Mus. du Conserv.: Viele alte, namentlich französische Violinen, Violine von Duiffopruggar, Lauten, Mandolinen, darunter eine große verzierte v. J. 1570, viele franz. Harfen, Cistren, Guitarren; 93 Clavierinstrumente vom 16.—19. Jahrh., dar. Epinettes 1523 u. 1564, mehrere Ruckers 1590, 1618, Claviere aus dem Besitz neuerer Componisten; franz. Musetten u. andere Blasinstr.; über 200 außereurop. Instrumente. Im Ganzen über 1000 Instrumente. — Musée de Cluny: Spinett 1570, Flügel-Spinett, Clavecin mit 2 Clav. aus dem 17. Jahrh. mit Bildern verziert, Psalter, Mandolinen, Violine von Amati.

Brüssel, Mus. du Conserv.: Über 1000 Instrumente, darunter viele außereuropäische; u. A. alte Violen, Trumscheit, Virginale von Ruckers 1610 u. 1613 etc.

Renaix (in Belgien) i. B. von Regibo u. A.: Ruckers-Claviere.

Florenz, im Bes von Sgra. Mocenni-Martelli und im Mus. Kraus: Hammerclaviere von Cristofori. — Bologna i. B. von Prof Francatucci: Geige von Duiffopruggar 1514. — Turin. Mus. Civico. — Verona, Mus. Civ. — Genua, Mus.: Paganini's Geige von Guarneri.

In England: London, Roy. Coll of Music, South Kensington Museum, Herzog von Edinburgh (ital. Violinen, engl. Instrumente), Mr Curry, Will. Hill. — Taphouse in Oxford. — A. E. Donken in Rugby. — G. Donaldson in Great-Stanmore.

Newhaven bei Boston (Amerika) i. B. von Steinert zahlreiche alte Clavierinstr.

Instrumentalmusik. Die Instrumentalmusik, ihrer doppelten Bestimmung gemäß, theilt sich in die begleitende und in die reine.

Begleitende und reine. Die begleitende Instrumentalmusik hat in den vorhergegangenen Abschnitten ihre gelegentliche Berücksichtigung gefunden. In der Begleitung der Vokalmusik aller Gattungen herrscht während der ganzen Epoche der Basso continuo vor: seine harmonische Ausfüllung fällt den Tasten- und sonstigen Accord-Instrumenten zu. Auch den instrumentirten Begleitungen ist der bezifferte Bass als Unterlage hinzugefügt. Das stehende Instrumentationsbild ist dasjenige von zwei Violinen und Bass. Die Chöre werden durch ein größeres Aufgebot von Instrumenten verstärkt. Die Gattung der Instrumente, auch bei den Ritornellen und eingeschalteten Instrumentalsätzen, ist nur ausnahmsweise vorgeschrieben. Auffallend ist der Tiefklang des Orchesters im 17. Jahrhundert. Die Verwendung der Blasinstrumente ist eine zurückhaltende, ihre Behandlung unselbständig: reichlicher werden sie nur zu pomphaften Wirkungen aufgeboten. Ist auch das Orchester der ersten Hälfte des 18. Jahrh. ein vorgeschritteneres, so kann auch da von einer Kunst der Instrumentation kaum die Rede sein. Diese ist erst der nachfolgenden Epoche, vor Allem den deutschen Meistern Gluck, Haydn, Mozart vorbehalten.

Volksmusik. In der reinen Instrumentalmusik lassen sich noch immer eine Volks- und eine Kunstmusik unterscheiden, obwohl der ersteren, gleich dem Volksliede schon die volle Ursprünglichkeit mangelt. Die instrumentale Volksmusik mit ihren Liedern und Tänzen war dem handwerksmäßigen Musikantenthum verfallen, dem wandernden und dem sesshaften. Die herumziehenden Banden bereicherten ihre heimischen Weisen durch fremdländische. Da es sich dabei wahrscheinlich nur um ein eingelerntes Auswendigspielen handelte, so ist auch von ihrer Musik nichts erhalten. Von den zahlreichen Musikantenzünften aller Länder im 17. und 18. Jahrh. ist die *Confrérie de St. Julien des Menestrels* in Paris die geschichtlich interessanteste.

Zunft der Menestrels in Frankreich. Diese privilegirte Zunft, deren Ursprung in das 14. Jahrh. zurückreicht, übte das Aufsichtsrecht über alle gewerbsmäßigen Instrumentalisten Frankreichs. An ihrer Spitze stand der Geigerkönig. Selbst die kön. Musikbande blieb bis auf Ludwig XIV. unter ihrer Botmäßigkeit. Allmälig breitete die Confrérie ihre Fangarme immer weiter aus, sie machte sich die Tanzmeister unterthan, dehnte ihre Gerechtsame auch

Geigerkönige.

auf nicht zünftige Instrumente aus, sie versuchte sogar die Oper in ihre Gewalt zu bekommen. Doch fand ihre Herrschbegierde eine Grenze. Schon im 17. Jahrh. begann ein Theil der Musiker sich gegen den Zunftzwang aufzulehnen. Prozesse auf Prozesse folgten einander, — mit wechselndem Ausgange. Da entsagte Dumanoir III. der Herrschaft und 1697 schien das Geigerkönigthum begraben. Doch noch einmal taucht 1742 diese Würde auf in Guignon, der ein mildes Regiment führte und 1773 als letzter Geigerkönig seine Stelle niederlegte. Zugleich wurde durch k. Dekret die Zunft aufgehoben.

Deutsche Zünfte.

In den deutschen Städten gab es Musikanten-Innungen von mancherlei Art: sie nennen sich Hof- und Feldtrompeter, Schalmeipfeifer, Bock- oder Dudelsackpfeifer. Die deutschen Stadtmusikanten gediehen üppig. Schon vom 16. Jahrh. an fanden die französischen Tanzformen Eingang in die deutsche Instrumentalmusik, auch englische Instrumentisten kommen nach Deutschland und finden Nachahmung.

So roh und einfältig diese volksthümliche Lied- und Tanzmusik auch gewesen sein mag, so war es doch sie, und nicht die gelehrte contrapunctische Kunst, welche den Keim zur einstigen Blüthe der Instrumentalmusik in sich schloss.

Kunstmusik.

Die Instrumentalmusik im Sinne einer selbständigen Kunst lässt sich zwar schon im 15. und 16. Jahrh. in vereinzelten Erscheinungen wahrnehmen, doch erst vom Ende des 16. Jahrh. ist sie im Zusammenhange zu verfolgen. Die Venetianische Schule mit ihrer Orgelmusik und ihren instrumental ausgestatteten Kirchenwerken bildet den Ausgangspunkt des Weges. Zunächst ist es die Contrapunctik, welche als das Erbtheil der polyphonen Chormusik auf die Instrumentalmusik überging, nur in den Stimmen durch Verzierungen und Läufe, Diminutionen, ausgeschmückt. Dann gesellt sich dem contrapunctischen der harmonisch-melodische Styl hinzu. Dieser wurzelte in Lied und Tanz, sowie in der Begleitungskunst des 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkte dieser ganzen Entwicklung stehen Orgel und Clavier. An den Tasteninstrumenten lockerte sich die strenge Polyphonie, vollzog sich die Lösung aus den Fesseln der Vokalmusik. Im 17. Jahrh. gelangt auch die Violine zur individuellen Bedeutung, als Soloinstrument und als Kern der symphonischen Musik.

Contrapunctischer und harmonisch-melodischer Styl.

Der instrumentalen Kunst des 17. Jahrh. haftet der Charakter des Unfertigen an: die technische Entwicklung steht im Vordergrunde, die Formlosigkeit klärt sich nur allmälig ab, die Bewegungen sind noch eckig und unbeholfen. Auch die Instrumentalmusik jener Zeit scheidet sich in eine kirchliche und eine weltliche.

Orgel u. Clavier.

Orgel und Clavier haben lange ein gemeinsames Gebiet. Die Orgelmusik ist größtentheils auch die Claviermusik, doch tritt letztere schon von Ende des 16. Jahrh. in einzelnen Erscheinungen eigenartig hervor. Deutlich ist der Einfluss, den auch die Laute und ihr coloristischer Styl auf die Claviermusik übte. Die Verwandtschaft von Orgel und Clavier in Spiel- und Setzweise erhält sich auch im

17. Jahrhundert. Einerseits ist die Spielweise auf der Orgel nicht durchaus die gebundene, der Orgelstyl bis auf Seb. Bach keineswegs ein streng polyphoner, ja sogar vielfach unregelmäßig und phantastisch, andererseits verharrte die Claviermusik in ihren Lied- und Tanzformen noch in einer, wenn auch abgeschwächten Gebundenheit der Stimmen. Das Orgelpedal, dessen sich die Italiener nur selten und nebensächlich bedienen, erlangt bei den Deutschen eine wichtige Bedeutung und obligate Behandlung.

Instrumentalformen.

In den Instrumentalformen des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrh. zieht eine stattliche Zahl von Namen an uns vorüber. Nicht immer gelingt es ihr Wesen sicher zu bestimmen und sie von anderen genügend abzugrenzen. Manche dieser Formen haben sich in ihrer Fortbildung erhalten, andere sind verschwunden. Die weitaus größte Masse derselben fällt in das Gebiet der Tasteninstrumente. Es lassen sich darin drei Gruppen unterscheiden: die contrapunctischen, die figurirten, die Lied- und Tanzformen. Nicht selten kommen diese Gattungen vermischt vor. Im Allgemeinen theilen sich noch die Formen in einfache und zusammengesetzte (cyclische).

Contrapunctische.

Zu den contrapunctischen Stücken gehören: die Ricercari, Canzonen, Fugen, Choralbearbeitungen, zum Theil auch Capricci, Fantasie, das Passacaglio.

Das Ricercar, meist drei- oder vierstimmig, ist künstlich fugirt, während die Canzona auch harmonisch-melodische Stellen aufweist (Gabrieli, Frescobaldi). Die regelmäßige Fuge (Quintfuge), deren Ansätze schon von Anfang des 17. Jahrh. zu gewahren sind, findet ihre Ausgestaltung bis zur Mitte des 18. Jahrh. (Sweelinck, Frescobaldi—Bach). Die Choralbearbeitungen waren mannigfaltiger Art, liedmäßig, figurirt, contrapunctisch (Scheidt, Pachelbel, Bach). Capricci und Fantasie bedeuten meist freier figurirte Stücke. Das Passacaglio ist über eine sich stets wiederholende Bassfigur (Basso ostinato) aufgebaut (Buxtehude, Bach). In allen den genannten Formen ist die Orgel überwiegend.

Figurirte.

In die Gruppe der figurirten Stücke gehören zumeist die Variationen (Doubles, Partien) und die variationsartigen Passacagli und Ciaconne, auch Präludien etc. (Engländer, Scheidt, Froberger, Muffat, Händel, Bach). Hier herrscht das Clavier vor. Auch die Toccata als Spielstück schließt sich dieser Gruppe an.

Toccata.

Die Toccata (von „toccare“, berühren), ursprünglich ein von regellosem Laufwerk umranktes harmonisches Gerüste, entwickelt sich zu tieferer Bedeutung und erweitert sich zu einer mehrtheiligen Form, welche figurirte und polyphone Sätze, auch wirkliche Fugen in sich aufnimmt (Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Froberger, Muffat, Bach). Die Toccata gehört sowohl der Orgel- als der Claviermusik an.

Lied- und Tanzformen.

Die zahlreichen Lied- und Tanzformen, der Volksmusik verschiedener Nationen entlehnt, bestehen aus Übertragungen weltlicher Lieder, ferner aus französischen, deutschen und anderen Tänzen in ihrer ursprünglichen Gestalt oder in den ihnen nachgebildeten Charakterstücken. Als Benennungen kommen hier vor: Allemande, Courante,

Sarabande, Gavotte u. s. w. Aus der Zusammenstellung einer Anzahl Stücke letzterer Art entstand um die Mitte des 17. Jahrh. die älteste mehrsätzige Instrumentalform, die Suite: sie war zunächst für das Clavier bestimmt.

Die Suite. Die Suite ist eine Folge kleiner Stücke, theils Tanzformen, theils Charakterstücke. Die Zusammenstellung derselben erfolgt in einer angemessenen Ordnung, welche dem Streben nach kontrastirender Abwechslung entspricht. Sämmtliche Stücke der Suite stehen in derselben Tonart (zuweilen mit Einschaltungen im gleichnamigen Dur oder Moll). Gemeinsam ist ihnen die Zweitheiligkeit mit Repetition. Rhythmus und Periodenbau sind in der Suite deutlicher ausgeprägt als in den rein contrapunctischen Formen. Die Oberstimme tritt durchwegs hervor. Die einzelnen Stücke unterscheiden sich durch ihren charakteristischen Typus, doch lässt die Bestimmung ihres Wesens manches zu wünschen übrig.

Die einzelnen Stücke.

Allemande. Die Allemande, wahrscheinlich nicht aus einer Tanzform hervorgegangen, im $^4/_4$ Takt, hat einen gleichförmigen rhythmischen Gang, ein mäßiges Tempo und einen ruhigen, beschaulichen Charakter. **Courante.** Die Courante, ursprünglich ein französischer Tanz, im dreitheiligen Takt, oft mit punktirtem Rhythmus, ist etwas lebhafter als die Allemande. Eine andere Art, italienischer Abkunft (Corrente) ist rascher, in laufender Bewegung. **Sarabande.** Die Sarabande, ein spanischer Tanz, $^3/_2$ oder $^3/_4$, hat das rhythmische Gewicht auf dem zweiten Takttheil; sie ist langsam, gravitätisch, meist schwermüthig und gleicht dem Adagio der Sonate. Zuweilen hat sie eine mit Verzierungen (agrémens) ausgeschmückte Wiederholung im Gefolge. **Gavotte.** Die Gavotte, ein altfranzösischer Tanz, zweitheiligen Taktes, in knappen regelmäßigen Einschnitten, ist mäßig lebhaft und heiter. Der Gavotte folgt als Trio oft eine Musette, nach einem dudelsackartigen Volksinstrument benannt, über einen Orgelpunkt (Bourdon). Die Bourée ist ein französisches oder spanisches Tanzstück im Allabrevetakt, rasch und lebendig. Ähnlich der Rigaudon. Passepied, ein Tanz aus der Bretagne, $^3/_8$, in flüchtiger Bewegung, kommt auch mit Trio vor. Die Loure, vielleicht spanisch, $^3/_8$ oder $^6/_4$, langsam und gemessen, hat eine charakteristische, meist punktirte rhythmische Figur, ähnlich dem Siciliano. Das Menuet, französischen Ursprungs, im $^3/_4$ Takt, langsam mit gravitätischer Grazie, hat als Tanz und Musikform seinen Weg durch die Welt gemacht; es ist der einzige französische Tanz, der sich unverändert erhalten hat. **Gigue.** Die Gigue, einem englischen Tanz entstammend, $^{12}/_8$ oder $^6/_8$, ist rasch und sprudelnd lebendig, im Tonsatz fugirt. Die Gigue ist als selbständige Form üblich geblieben. — Allemande, Courante, Sarabande und Gigue bilden die Grundpfeiler der vollentwickelten Suite (bei Seb. Bach). Die drei ersteren folgen unmittelbar aufeinander. Zwischen Sarabande und Gigue, welche den Beschluss macht, erscheint eine bunte Reihe von kleineren Tanzformen, wie Gavotte, Bourée, Menuet u. s. w.

Partien. Partitas. Ordres. Die Suite kommt aber auch in abweichender Zusammensetzung und unter verschiedenen Benennungen vor. Den größeren Suiten geht ein ausgeführtes Prelude, wohl auch eine Ouverture, Sinfonia oder Toccata voran; in den Reihen ihrer Stücke begegnen wir zahlreichen kleinen Charakterbildern (bei Couperin, Rameau), dem Air, Rondeau, Scherzo, der Fantasie, Caprice (bei Bach), ferner Adagio, Allegro, Passecaille, auch Fugen (bei Händel). Das Prelude ist figurirt, Ouverture und Sinfonia sind der symphonischen Instrumentalmusik nachgebildet. Air heißt ein lebendiges, violinmäßiges Stück, oder ein Liedsatz mit Doubles (Variationen) versehen, die Passecaille ist hier ein kurzes Thema mit einem Kaleidoskop von Veränderungen. Als Benennungen solcher cyclischen Formen erscheinen die **Partien, Partitas, Ordres.**

Geschichtliches.

Entstehung und Entwicklung der Suite lassen sich historisch nur höchst lückenhaft verfolgen. Diese Kunstgattung war anfangs regellos, ohne bestimmte Zahl und Art ihrer Theile; eine festere Form und Anordnung gewinnt sie bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Die Suite war in Frankreich und Deutschland heimisch. Von den Tonsetzern der Suite und der verwandten Gattungen lassen sich nur wenige namhaft machen: die Deutschen Froberger mit Suiten etwa 1640—50, Kuhnau 1689 u. 1695 (gehören zu den ersten gedruckten Suiten), Joh. Krieger 1697, Böhm, Mattheson; die Franzosen Chambonnières, Louis und François Couperin, Marchand, Rameau etc. — Händel und Bach bilden den Höhepunkt der Suite. Mitte des 18. Jahrh. wird die Claviersuite von der Sonate verdrängt, flüchtet sich aber in das Orchester, wo sie als Divertimento, Serenade, Cassation weiterlebt. Die moderne Zeit ist auf die Suitenform in der Symphonie und in der Kammermusik, jedoch in ganz verändertem Charakter, zurückgekommen.

Die Sonate.

Die spätere Gefährtin der Suite und dann ihre Nachfolgerin ist die Sonate. War die Suite vorwiegend für das Clavier bestimmt, so ist hier die Violine vorherrschend.

Im 16. und 17. Jahrh.

Der Name Sonata (von sonare, klingen) reicht in das 16. Jahrh. zurück. Man bezeichnete mit demselben ein Stück für Instrumente überhaupt. Diese ältesten Sonaten waren stets für mehrere Instrumente, kurz, chormäßig, ohne bestimmte Form: sie unterscheiden sich von der gleichzeitigen Sinfonia gar nicht, von den polyphoneren Canzonen etwa durch das harmonische Wesen (Venetianer, Gabrieli). — Im 17. Jahrh., mit der steigenden Entwicklung der Bogeninstrumente und des kunstmäßigen Violinspiels, macht der chormäßige Instrumentalsatz dem Streichquartett, dem Terzett mit selbständiger Stimmführung, oder der Solo-Violine Platz. Nun tritt die Sonate in ihre zweite Phase.

Kirchen- und Kammersonate.

Die Sonate des 17. Jahrh. theilt sich in die Kirchen- und Kammersonate (Sonata da chiesa, da camera). Erstere ist eine mehrsätzige Form, in welcher langsame und lebhafte Sätze wechseln, letztere besteht meist aus Tanz- und Charakterstücken und lehnt sich an die Suite. Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. überträgt die edlere Kirchensonate ihren Bau auch auf die Kammersonate. Die Kirchensonate besteht gewöhnlich aus vier Sätzen: Adagio, Allegro, Adagio Allegro: die langsamen Sätze sind theils gravitätisch, theils gesangvoll, die lebhaften fugirt oder figurirt. Die einzelnen Sätze sind knapp, im Bau unentwickelt, eine thematische Durchführung ist nur in den fugirten Stücken vorhanden. Allmälig gelangt die Zweitheiligkeit der Sätze in Aufnahme. Zuweilen ist eine Ciaconna, ein Tanz- oder Charakterstück angeschlossen. So war die Sonate für mehrere Instrumente, so die Solo-Violinsonate mit Bass (Corelli). Zu Ende des 17. Jahrh. wird die mehrstimmige Sonate auch auf das Clavier übertragen, ohne ihre Beschaffenheit zu ändern (Kuhnau). Diese Gattung der Sonate erreicht

ihre formelle Vollendung und geistige Vertiefung in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. durch Seb. Bach, während in Italien schon die Vorboten des neueren, freien Sonatenstyls erscheinen (Dom. Scarlatti). Von da an beginnt die dritte, die Glanzepoche der Sonate und der ihr verwandten Formen, welche durch Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven vertreten ist.

Weitere Entwicklung.

Concert.

Eine der Sonate ähnliche Form ist das Concert. Der Name Concert und dessen ältere Bedeutung wurden bereits an früherer Stelle (S. 8) gekennzeichnet. Als reine Instrumentalform erscheint es in dem Concerto grosso, dem Violin- und Clavierconcert. Das Concert ist eine mehrsätzige Form, innerhalb welcher eine Gegensätzlichkeit zwischen den Solo-Instrumenten und dem gesammten Instrumentenchor zum Ausdrucke gelangt. Im Concerto grosso wird eine Mittelgruppe von Instrumenten dem vollen Orchester (Tutti) gegenübergestellt, im Violin- und Clavierconcert übernehmen diese Instrumente die Führung. Die übliche Form war die dreisätzige: Allegro, Adagio, Allegro. Das Concerto grosso nahm auch einige Blasinstrumente auf. Das Concert älterer Form entwickelt sich im 17. Jahrh. parallel der Sonate aus starren Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (Torelli, Corelli, Vivaldi, Händel, Bach). Eine historisch nur mangelhaft überbrückte Kluft trennt den architektonischen Prachtbau des Bach'schen Concerts von dem blühenden Zaubergarten eines Mozart'schen.

C. grosso.

Ouverture.

Eine der dramatischen Musik entnommene Instrumentalform ist die Ouverture, auch Sinfonia, sowohl in der französischen als in der italienischen Anordnung: sie kommt als Einleitungssatz auch in der Claviermusik vor. Der symphonischen Musik gehören nebst den Partien, Suiten und Sonaten noch Tänze, Märsche, Entrées u. dgl. an.

Italien.

In der geschichtlichen Darstellung der Instrumentalmusik gebührt der Vortritt den Italienern. In Italien erhebt sich zu Ende des 16. Jahrh. die Orgelmusik zu selbständiger Bedeutung, im 17. Jahrh. betritt die Musik für Bogeninstrumente den Schauplatz und zeigen sich die Anfänge des symphonischen Styls. Vor Allem war Venedig für die Instrumentalmusik bahnbrechend. Die Markuskirche widerhallte von Orgel- und Instrumentenklang, an ihren Orgeln saßen gediegene Meister, ihre Kapelle war eine vorzügliche. Willaert, die beiden Gabrieli, Claudio Merulo eröffnen die Aera der selbständigen Instrumentalmusik. In ihren Orgelstücken, den Ricercari, Canzonen, Intonationi, Toccaten erblicken wir die unbeholfenen Anfänge einer sich neugestaltenden Kunst: der Contrapunkt ist noch verworren, die Form unsymmetrisch, der Klang herbe, die Diminutionen und Verzierungen plan- und geschmacklos. Ähnlich in der Form sind die Sonaten und Canzonen zu 5—22 Instrumentalstimmen, in welchen es hauptsächlich auf starke Klangwirkung abgesehen ist.

Venetianer.

Alte Orgelwerke.

Als Zeitgenossen Gabrieli's und Merulo's sind zu nennen: Bariola, Bertholdo, beide mit Orgelstücken 1585, 91, 94, die Orgelspieler Luzzasco

Luzzaschi und Al. Milleville in Ferrara; dann vom Anfang des 17. Jahrh.: Adriano Banchieri (—1634) ein Bologneser, der außer vielen Kirchenstücken auch ein Hilfsbüchlein für die Orgel geschrieben. Paolo Cima mit Orgelstücken 1602 und 1609. Antegnati (l'Arte organica 1608), Girolamo Diruta, Schüler Merulo's, mit einem Lehrbuch für Tasteninstrumente unter dem Titel „il Transilvano" (in Gesprächsform abgefasst) 1597 und 1609; zu erwähnen ist noch Ercole Pasquini, Organist bei S. Peter in Rom, von dem jedoch keine Orgelstücke bekannt sind. An diesen schließt sich der größte Orgelmeister Italiens im 17. Jahrh. — Frescobaldi.

Frescobaldi. Biographisches.

Girolamo Frescobaldi, geb. 1583 zu Ferrara, zeichnete sich schon als Knabe durch seinen Gesang, wie durch sein Orgel- und Clavierspiel aus. Sein Lehrer war Luzzaschi. Einige seiner Jugendjahre brachte er in den Niederlanden zu. Nach Italien zurückgekehrt ward er 1608 der Nachfolger Ercole Pasquini's als Organist der Peterskirche in Rom. Diesen Posten versah er, mit einer Unterbrechung von 5 Jahren, 1628—1633, während welcher Zeit er in Florenz als Organist an S. Croce wirkte, bis 1643. Welche Bewunderung Frescobaldi's Orgelspiel erregte, davon zeugt die Menge, welche herbeiströmte, um ihn in der Peterskirche zu hören. Trotzdem verblieb der Meister mit einem Gehalte von nur 6 Scudi monatlich in beschränkten Verhältnissen. Er starb 1644 und wurde in der Kirche zu den zwölf Aposteln beigesetzt; sein Grabmal ist nicht mehr aufzufinden. Mehrere werden als Frescobaldi's Schüler genannt, insbesondere Grassi, M. A. Rossi; der bedeutendste derselben ist aber Froberger, der von 1637—1641 seinen Unterricht genoss.

Werke.

Frescobaldi's für Orgel, Clavier und Instrumente im Allgemeinen bestimmte veröffentlichte Werke sind: Libro di Fantasie a 4, 1608 (12 Fantasien, auf 4 Systemen notirt); Ricercari e Canzoni francese, fatte sopra diversi oblighi, 1615 (10 Ricercari und 5 Canzonen, ebenfalls partiturmäßig gedruckt); Toccate e partite d'intavolatura di Cimbalo Lib. I, ohne Jahreszahl (12 Toccaten, 4 Partiten über weltl. Lieder, 4 Correnten, dazu ein Anhang mit Tanzformen), in späteren Ausgaben 1615 und 1637 erschienen; Toccate, Canzone etc. d'intav. di Cimbalo et Organo, Lib. II, 1627 (12 Toccaten, 6 Canzonen, 4 Hymnen, 2 Magnificat, Aria „la Frescobalda" u. s. w., auf der Rückseite das Porträt F.'s), in 2. Aufl. 1637; il primo libro die Capricci et Arie in part, 1624 (darin u. a. Capr. cromatico, C. di durezze, ein C. zum Mitsingen), auch in späteren Ausgaben; il primo libro delle Canzoni a 1–4 voci in 5 Stimmheften gedr., 1628 (35 Canzonen), dasselbe Werk in Part. herausg. von Grassi; Fiori musicali, Toccate, Kyrie, Canzone etc. in part. 1635; Canzoni alla Francese in part., nach F.'s Tode 1645 erschienen (11 Canzonen mit Überschriften). Diese Werke sind theils im Druck, theils im Stich in Rom von verschiedenen Verlegern, die beiden letztgenannten in Venedig veröffentlicht worden. Der Stich der Orgel- und Clavierwerke, welcher in den Zügen geschriebenen Noten ähnlich ist, hat für die rechte Hand 6 Linien, für die linke 8 Linien mit ineinandergreifenden C- und F-Schlüssel. Nur die beiden Sammlungen Toccaten sind ausdrücklich für Tasteninstrumente bestimmt, die anderen Werke werden aber wohl auch auf diesen dienlich gewesen sein. Von Vokalwerken sind zu nennen: Madrigale, Antwerpen 1608, wahrscheinlich als F.'s erstes Werk erschienen, ferner 2 Bücher Arie musicali, Florenz 1630. Mehrere Sammlungen seiner Zeit enthalten einzelne Stücke von Frescobaldi, auch sind Manuskripte von ihm in Bibliotheken vorhanden.

Formen. Beschaffenheit.

Die Formen in den Orgel- und Clavierwerken Frescobaldi's sind theils fugirt, theils figurirt, oder Tanzformen. Die contrapunctische

Setzart ist überwiegend. In den Fantasien und Ricercari werden ein oder mehrere Themen auch in Umgestaltungen künstlich fugirt, während die Canzonen, ebenfalls fugirt, auch von harmonisch-melodischen Zwischensätzen in wechselnder Taktart durchbrochen sind; zugleich gewahrt man in diesen Stücken die vorgeschrittene Entwicklung zur ausgebildeten Fuge. Die Toccaten gleichen zum Theil einem regellosen Gestrüpp von Figuren und Verzierungen, doch gibt es auch solche, in denen die Figuration eine stetige oder imitatorische ist. Im Allgemeinen tragen die Toccaten hier noch den Charakter improvisirter Präludien an sich. Meist reizlos und trocken sind die Variationen (Partiten) über beliebte Lieder und Tänze der Zeit. Das ausgedehnteste Stück dieser Gruppe ist die Passacaglia mit 100 (eigentlich 119) Partite über ein zweitaktiges Motiv. Die Tanzformen, wie Balletto, Gagliarda, Corrente u. s. w., auch mit Variationen versehen, sind ebenso monoton. Die für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Hymnen, Magnificat, Präludien u. dgl. sind dagegen würdevoll und oft harmonisch interessant. In den Capricci offenbart sich der Zug nach dem Bizarren, welcher Frescobaldi eigen ist: in denselben entfalten sich Geist und Witz, oft auf Kosten von Regel und Wohllaut. Solche Stücke sind z. B. *Capriccio di durezze*, *C. cromatico con ligatura al contrario*, C. über das *Hexachord*, C. über *la Battaglia*; einzelne tragen Überschriften von Personennamen, wohl als Erinnerungen oder Huldigungen.

Details.

In Frescobaldi findet sich Ernstes neben Modischem. Variationen und Tänze vertreten die letztere Richtung, gegenüber den Ricercari, Canzonen, Toccaten und Kirchenstücken, in welchen dem gediegenen Tonsatz auch mancher Zug von Größe sich gesellt. Der Eindruck des Fremdartigen und Einförmigen ist jedoch für unseren Geschmack nicht abzuweisen; am anmuthendsten erscheinen die Canzonen. Die Technik des Orgel- und Clavierspiels wurde durch diesen Meister sehr gefördert, die Zeitgenossen rühmen insbesondere die Zierlichkeit seines eigenen Spiels. Der Gebrauch des Orgelpedals ist noch sehr dürftig und beschränkt sich meist auf ausgehaltene Bässe (Bourdons, wie bei dem „Pastorale“).

Bedeutung.

Im Allgemeinen ist Frescobaldi ein Mann des Fortschritts. Der Styl wird instrumentaler, die Bewegung lebendiger, freier und flüssiger, die Formenbildung geregelter. Lassen auch Frescobaldi's Werke den harmonischen, ungetrübten Gesammteindruck vermissen, so verrathen sie doch überall den erfinderischen Geist, und wir erblicken in ihm einen der Hauptträger jener aufsteigenden Linie der Orgelkunst, **welche sich von den Venetianern bis auf Seb. Bach hinzieht.**

Frescobaldi's Kunst vererbt sich zunächst auf seinen Schüler Froberger. Die Deutschen übernehmen nun vollständig die Führung auf diesem Gebiete. Italien aber hat im 17. Jahrh. nur mehr einen berühmten Orgelmeister aufzuweisen: Bernardo Pasquini. Er wurde 1637 geboren, wirkte in Rom als Organist an der Kirche S. Maria Maggiore und als Clavierspieler am Theater Capranica, für welches er

Bern. Pasquini.

auch die Eröffnungsoper schrieb (S. 55). Pasquini, der 1710 starb, hat in der Kirche S. Lorenzo sein Grabmal mit einer rühmenden Inschrift. Von ihm sind einige Clavierwerke erhalten in einer gedruckten Sammlung *Toccates et Suites pour le Clavecin de M. M. Pasquini, Poglietti et Gaspard Kerle*, Amsterdam 1704, nebst einigen handschr. Sonaten. Der freiere Clavierstyl in denselben mag schon von ferne auf seinen späteren Abkömmling Dom. Scarlatti hindeuten.

Zu berühren ist hier auch Dom. Zipoli, geb. 1685, Organist in Rom, welcher Sonate d'intavolatura per organo in 2 Theilen 1716 herausgab.

Violinmusik. Kammermusik.

Mittlerweile hatten schon in Italien das Violinspiel und die instrumentale Kammermusik ihre Schwingen erhoben. Der Zink als melodieführendes Sopraninstrument über den dunkeln Violen stehend, hatte seine Rolle ausgespielt. Die Technik der Bogeninstrumente vervollkommnet sich, es erscheinen Instrumentalvirtuosen auf dem musikalischen Schauplatz. Nun tritt der chormäßigen Behandlung der Instrumente die solistische und concertirende gegenüber. Von Anfang des 17. Jahrh. taucht eine Literatur der Violin- und symphonischen Kammermusik auf. Als die Vertreter der Frühzeit dieser Kunstgattung können hier vorgeführt werden: Marini, Farina, Fontana, Buonamente, Merula, Uccellini.

Marini.

Marini, Kapellmeister in mehreren italienischen Städten, ist mit einem 1620 erschienenen Werk Arie, Madrigali e Correnti zu 1—3 St. anzuführen; unter den 6 Instrumentalsätzen befinden sich eine Romanesca per Violino solo e Basso, vielleicht der erste Versuch einer selbständigen Violincomposition. Ein weit späteres Werk von ihm mit Tanzformen, Sonaten f. 2 Viol. u. Bass erschien 1655. — Carlo Farina, um 1620 am Dresdener Hof angestellt, ließ daselbst Instrumentalstücke drucken; in ihnen ist ein Fortschritt der Violintechnik zu beobachten. Zu erwähnen ist ein Capriccio stravagante mit der Nachahmung von Thierlauten. — Von G. B. Fontana (—1630) wurden 1641 in Venedig Sonaten für Solovioline u. Bass veröffentlicht. — Buonamente in Wien gab 1623 u. 1636 Stücke für Streichinstrumente heraus. — Von Tarquinio Merula, einem ital. Madrigalisten, sind Canzonen mit Eigennamen überschrieben, v. J. 1639, von Uccellini, Kapellm. in Parma und Modena, Sonaten f. Viol. u. Bass 1649 zu verzeichnen.

Farina.

Alle diese Werke bekunden einen Fortschritt in der Geigentechnik, sind aber sonst unerquicklich. Etwas ergiebiger in musikalischer Hinsicht sind die Sonaten und Canzonen von Mass. Neri, Organist bei S. Marco, 1644 u. 1651 gedruckt. — Giov. Legrenzi's (S. 53) Sonaten für 3—6 Instrumente erschienen 1655, 63, 93.

Wichtiger für das Violinspiel und die Violincomposition sind Bassani, Torelli und Vitali.

Bassani.

G. B. Bassani (1657—1716), Zeitgenosse und Lehrer Corelli's, hat einen besseren Violinsatz und eine klarere Formgestaltung: er gab Sonate da camera f. Viol. u. Bass 1677, dann Kirchen-Sonaten für 2—3 Inst. 1683 heraus. Bassani schrieb auch Opern und Vocalwerke.

Torelli.

Gius. Torelli (—1708) in Bologna, später in Anspach angestellt, ein sehr fruchtbarer Tonsetzer, kann als Begründer der Concertform gelten. Seine Concerti grossi für 1—2 Violinen mit Begleitung erschienen in Bologna 1709, drei Jahre vor jenen Corelli's. Außerdem

hat Torelli noch andere Stücke für Streichinstrumente, welche theils 1686—92 veröffentlicht wurden, theils handschriftlich erhalten sind; sie waren meist für die Kirche bestimmt. Der Violinsatz ist mit Passagen, Doppelgriffen und anderen Schwierigkeiten ausgestattet; sonst sind die Compositionen unerheblich.

Vitali.

Tom. Vitali, gleichfalls in Bologna, ein vorzüglicher Violinspieler, ist hier in seinen Kirchensonaten zu erwähnen; von Interesse ist eine gestaltenreiche Ciacona, welche vorbildlich auf das gleichnamige Stück Bach's hinweist.

Ant. Veracini.

Als gediegener Meister erscheint Ant. Veracini, Florentiner, Lehrer seines berühmteren Neffen F. M. Veracini. Mehrere seiner Sonatenwerke für 2 Violinen oder Violine und Violoncell zeugen von formeller Gewandtheit und tieferem Ausdruck.

Eine Reihe von Violinmeistern der zweiten Hälfte des 17. Jahrh., meist in Bologna wirkend, auch manche Operncomponisten, wie die beiden Bononcini, schließen sich mit Instrumentalwerken den Genannten an.

Ein Meister, der die Resultate seiner Vorgänger zusammenfassend, zugleich zum Ausgangspunkte und Muster für das Violinspiel und die instrumentale Kammermusik des 18. Jahrh. wurde, tritt uns in Corelli entgegen.

Corelli. Leben.

Arcangelo Corelli wurde 1653 in Fusignano in der Romagna geboren. Seine Ausbildung erhielt er durch Bassani und den päpstl. Kapellmeister Simonelli. Aus seinem Lebenslauf können nur einzelne Thatsachen festgestellt werden. Corelli entfaltete seine Hauptwirksamkeit in Rom. Ein Aufenthalt desselben in Paris um 1672 ist wenig beglaubigt, dagegen ist es sicher, dass er von 1680 durch einige Zeit in Deutschland weilte. Sein erstes Werk gab er 1683 in Rom heraus. Corelli ward der Liebling der vornehmen Kreise Roms. In dem Cardinal Ottoboni, dem großen Kunstfreunde (S. 124), gewann er einen Gönner und Freund, dessen Hausgenosse er zeitlebens blieb. Die regelmäßigen Musikaufführungen in dem Hause Ottoboni's standen unter der Leitung Corelli's. Hier war es auch, wo Händel während seines Aufenthaltes in Rom 1708 in nähere Beziehung zu ihm trat. Der Ruhm des großen Violinmeisters verbreitete sich auch nach dem Auslande. Huldigungen aller Art wurden ihm zutheil: der Pfalzgraf Philipp Wilhelm bei Rhein verlieh ihm sogar den Titel eines Marchese von Ladenburg. Eine künstlerische Demüthigung, welche Corelli bei einem vorübergehenden Besuche Neapels erfahren, soll den Rest seiner Tage verbittert haben. Er starb 1713. Ein Marmordenkmal mit einer ehrenden Inschrift wurde ihm im Pantheon errichtet, wo er neben Rafael ruht. Corelli, der sehr mäßig und sparsam lebte, hatte nur eine Leidenschaft, die für Gemälde. Seine ansehnliche Gallerie vermachte er dem Cardinal Ottoboni.

Werke.

Die authentischen Werke Corelli's, sechs an der Zahl, sind die folgenden: Sonate da chiesa a tre, due Violini e Violone o Arciliuto, col Basso per l'Organo (12 Sonaten) Op. I, Rom 1683; 12 Sonate da Camera f. 2 Viol., Violone und Cembalo, Op. II, Rom 1685; Sonate da Chies a 3 Op. III, Modena 1689; Sonate da Camera a 3 Op. IV, Bologna 1694;

Sonate f. Violine (solo) und Violone oder Cembalo Op. V, Rom 1700; Concerti grossi f. 2 Viol. u. Violoncell (concertirend) mit Violinen, Viola und Bass als Ausfüllung Op. VI, Rom 1712. — Den ersten Ausgaben dieser Werke in Italien folgten bald Nachdrucke in Amsterdam, Paris, London. Die größte Verbreitung und Beliebtheit erlangte Op. V. Auch Täuschungen kamen vor: unter Corelli's Namen erschien eine Sammlung Sonaten von Ravenscroft in England, eine andere in Amsterdam.

Sonaten und Concerte.

Sonaten und Concerte sind es, aus welchen die Werke Corelli's bestehen. Erstere theilen sich in Kirchen- und Kammersonaten (S. 201). Der Tonsatz in den Kirchensonaten ist der polyphone, einfach und gesangsmäßig in den langsamen, imitatorisch und fugirt oder studienhaft figurirt, in den schnellen Sätzen. In den Kammersonaten ist der Tonsatz kunstloser und nähert sich dem harmonischen. Die Kirchensonate enthält meist vier Sätze in der wechselnden Folge von Adagio und Allegro, die Kammersonate drei Tanzformen nebst einem vorangehenden Präludium. Indem die letztere auch andere Sätze, wie Adagio, Allegro aufnimmt, wird sie der Kirchensonate ähnlich. Die einzelnen Sätze sind knapp gehalten. Die Concerte schließen sich der Sonatenform an, und unterscheiden sich von derselben nur durch die Zahl der Instrumente, wie deren Gruppirung in concertirende (Concertino) und ausfüllende (C. grosso).

Charakteristik.

Der Grundzug der Musik Corelli's ist Klarheit und Gediegenheit. Seine Violintechnik ist eine geregelte, solide: der Spielumfang geht nicht über die 3. Lage hinaus. Er erfüllte die Sonatenform mit ernstem und würdigem Inhalt und hielt sich im Tonsatz stets an die Natur des Instrumentes. So erscheint uns in Corelli der erste klassische Meister der Violine und der instrumentalen Kammermusik. In den Kirchensonaten, der edleren Gattung, besitzen die langsamen Sätze einen breiten, ausdrucksvollen Gesang, die schnellen verrathen in ihrer contrapunctischen Führung die sichere Hand des Tonsetzers. Von einer Gliederung in kontrastirende Partien, wie sie unsere heutige Sonate besitzt, ist die Form noch weit entfernt. Der contrapunctische Satz ist vorherrschend, neben ihm entfaltet auch die Figuration eine mannigfaltige Beweglichkeit. Die Harmonie ist kräftig und korrekt, die Modulation eine beschränkte, von häufigem Cadenziren begleitet. Eine gewisse typische Einförmigkeit, sowohl der Form als dem Charakter nach, geht durch alle diese Werke. In den Concerti grossi kann man den Keim der späteren symphonischen Musik erblicken: doch ist die Führung der leitenden Stimmen eine polyphone, während die ausfüllenden mit diesen unisono gehen oder sie harmonisch ergänzen und der Bass das Ganze trägt. Das Concerto grosso findet seine volle Ausgestaltung in jenem Händel's. Die Familienähnlichkeit, welche die Musik beider Meister aufweist, ist wohl zum Theil auf den direkten Einfluss, den Corelli auf Händel übte, zurückzuführen, vielleicht aber mehr noch auf die gemeinsamen Züge der damaligen Instrumentalmusik.

Details.

Von den Sonaten zeigen Op. III und IV einen Fortschritt über die beiden ersten Werke. Die Kirchensonaten sind bedeutender als die Kammersonaten. Die langsamen Sätze übertreffen an Reiz die schulmäßigen schnellen. Als anmuthendere Sonaten und Sätze lassen sich hervorheben, aus Op. I: die 5. Sonate Bdur, das Finale der 6. Sonate Hmoll, die beiden ersten Sätze der 11. Sonate Dmoll, der 1. S. der 12. Sonate Ddur; aus Op. II: Adagio der 4. Son. Emoll, Allemande der 9. Son. Fismoll; aus Op. III: die 2. Son. Ddur, Grave der 3 Son. Bdur, Largo und Allegro der 5. Son. Dmoll, Einleitung der 7. Son. Emoll, Vivace der 9. Son. Fmoll, Einl. und Allegro der 10. Son. Amoll; aus Op. IV: Largo, Corrente u. Giga der 7. Son. Fdur, die 8. Son. Dmoll, die 9. und 10. Son. Bdur und Gdur. — Die Solo-Violinsonaten Op. V theilen sich ebenfalls in Kirchen- und Kammersonaten. Anregend sind darin: der 1. S. der 1. Sonate Ddur, die kurzen Adagio's der 2. Son. Bdur, das erste Allegro und Adagio in der 3. Son. Cdur, Einl. und Allegro der 4. Son. Fdur, die ganze 5. Son. Gmoll; die folgenden 5 Kammersonaten sind unerheblich. Nach der 11. Sonate beschließt die „Follia“ mit 20 Variationen, das Werk. Das kurze Thema, nach seinem angeblichen Ursprung auch „Folies d'Espagne“ genannt, gleicht einem langsamen, schwermüthigen Tanz, die Veränderungen mit ihren wechselnden Figurationen sind in der Art einer Passacaglia gehalten. Das Stück hat einen bleibenden Ruf erlangt.

Die Kunst Corelli's pflanzte sich durch seine Schüler und den Einfluss seiner Werke fort. Die berühmtesten seiner unmittelbaren Schüler waren Geminiani und Locatelli.

Geminiani.

Francesco Geminiani, geb. ca. 1680 in Lucca, gest. 1761 in Dublin, hat lange Zeit in England ein etwas excentrisches Leben geführt. 1716 spielte er bei Hofe, von Händel begleitet. In seiner Berufsthätigkeit unstet, ein Liebhaber von Gemälden, brachte ihn seine Verschwendung in das Schuldgefängnis. Geminiani wird als glänzender Violinspieler gerühmt. Seine veröffentlichten Werke, acht an der Zahl, umfassen zahlreiche Violinsoli, dann Sonaten, Trios, Concerte für Streichinstrumente, sowie auch *Lessons for the Harpsichord* (Clavierstücke). Erwähnenswerth ist ferner seine 1740 in London erschienene Violinschule *The art of playing the Violin*, jedenfalls eine der ältesten dieser Gattung; sie erlebte mehrere Auflagen und wurde auch in das Französische und Deutsche übersetzt. (Als eine noch ältere Violinschule wird die von Simpson, 1660 in England herausgekommen, genannt.) In der Technik der Violine übertrifft Geminiani seinen Meister Corelli, erreicht ihn aber nicht im Tonsatz. Auch gab er einige theoretische Lehrbücher heraus, ohne auf diesem Gebiete Beachtenswerthes zu leisten.

Locatelli.

Pietro Locatelli aus Bergamo (1693—1764) wirkte in Amsterdam, wo er auch regelmäßige Concerte einführte. Kühne Virtuosität charakterisirt sein Violinspiel. Diese tritt besonders in seinen 24 Capricci, den denkbar schwierigsten Etuden, zu Tage: eine derselben ist *le Labyrinth* betitelt. Die Capricci sind in seinem Op. III *l'Arte del Violino* enthalten. Doch hat er auch gediegenere Compositionen, Concerti grossi, Sonaten. Sein 10. Werk *Contrasto armonico* umfasst 12 Concerte.

Albinoni.

Um die Formentwicklung haben Albinoni und Vivaldi Verdienste. Der Name des ersteren sonnt sich blos in den Strahlen,

welche das Genie Bach's vorübergehend auf ihn geworfen; einige seiner Stücke wurden nämlich von Bach der Umarbeitung werth gefunden. Bedeutender ist Vivaldi, dessen Concertform von mehreren deutschen Tonsetzern nachgebildet wurde. Seb. Bach hat eine Anzahl von Vivaldi's Violinconcerten für Orgel und Clavier bearbeitet.

Vivaldi.

Tomaso Albinoni war ein fruchtbarer Operncomponist; etwa 40 seiner Opern wurden zwischen 1700 und 1740 in Venedig gegeben, um alsbald wieder zu verschwinden. Besser als diese sollen seine Instrumentalwerke sein.

Antonio Vivaldi, Venetianer und Geistlicher, stand durch einige Zeit in Diensten des Landgrafen von Hessen. Von 1713 an wirkte er in Venedig als Maestro am Cons. della Pietà und starb 1743. Vivaldi war ein Violinspieler virtuoser Richtung und ein fleißiger, aber seichter Componist. Eine ungemessene Menge von Concerten flossen aus seiner Feder. Die Form des italienischen Concerts verdankt ihm ihre Ausgestaltung; einen bedeutenderen Inhalt vermochte er ihr nicht zu verleihen. Vivaldi's Concerte für 2 bis 4 Violinen mit Begleitung von Streich- und Blasinstrumenten sind gewandt und sicher in der Form, doch gedankenarm und strotzen von leerem Figurenwerk. Einige derselben geben sich als Tongemälde, wie: der Seesturm, die Jagd, die vier Jahreszeiten (in vier Concerten dargestellt). Solo-Sonaten und Trios vervollständigen die Liste seiner Instrumentalwerke, zu denen sich noch an 30 Opern für Venedig gesellen.

F. M. Veracini.

Ein interessanter Violinmeister ist Franc. Maria Veracini (ca. 1685—1750), Neffe und Schüler Ant. Veracini's. Ein bewegtes, aber wenig glückliches Leben ward ihm zutheil. Er ließ sich 1714 in London hören; 1716 in Venedig, gewann ihn der Kurprinz von Sachsen für Dresden. In einem Anfall von Trübsinn stürzte er sich aus dem Fenster und behielt zeitlebens einen lahmen Fuß. Nach wechselndem Aufenthalt an verschiedenen Orten, begab er sich 1736 wieder nach England, wo jedoch sein Stern verblichen war. Er starb in Italien, in der Nähe von Pisa. Zwei Sammlungen zu zwölf Violinsonaten erschienen 1721 und 1744, die erste in Dresden, die zweite in Florenz. Für London schrieb er drei Opern. Seine Violinsonaten sind freier in der Melodie als jene Corelli's und enthalten geistreiche Züge, auch seine Technik ist eine vorgeschrittene. Einen unmittelbaren Einfluss übte er auf Tartini.

Tartini. Leben.

In Giuseppe Tartini erscheint nach Corelli der bedeutendste Violinspieler und Violincomponist der Epoche. Geboren 1692 zu Pirano in Istrien, kam er 1710 auf die Universität Padua. Doch ein innerer Drang führte ihn zur Musik. Eine Heirat, die er als Student einging, nöthigte ihn zur Flucht. Er fand ein Asyl in dem Kloster zu Assisi, wo er sich seinem Violinspiel hingeben durfte. Als er später den berühmten Veracini in Venedig hörte, entflammte ihn dieses Vorbild zu den eifrigsten Studien und bald konnte er als Meister seines Instruments hervortreten. Tartini wurde 1721 als Kapellmeister an der Kirche S. Antonio in Padua angestellt. 1723 bei den Krönungsfestlichkeiten in Prag anwesend, verlängerte sich sein Aufenthalt in Böhmen, indem er drei Jahre in Diensten des Grafen Kinsky zubrachte. Dann kehrte Tartini in seine frühere Stellung nach Padua zurück, um dort nach

langjähriger Thätigkeit 1770 sein Leben zu beschließen. Er ist in der Kirche Sa. Caterina in Padua begraben. Auf dem Prato della Valle erhebt sich sein Standbild. Anspruchslosigkeit, Mäßigkeit und Wohlthätigkeit sind die persönlichen Vorzüge, die ihm nachgerühmt werden.

Werke und Bedeutung.

Als Violinspieler und Componist ist Tartini, mit Corelli verglichen, viel moderner. Seine Technik ist umfassender, kühner, wagt sich bis in die höchsten Lagen seines Instruments, die Bogenführung ist freier, Doppelgriffe und andere Schwierigkeiten sind häufig. Tartini hat zahlreiche Compositionen, meist Sonaten und Concerte, hinterlassen; ein großer Theil derselben wurde von 1734 an veröffentlicht. Die Sonaten sind für Violine und Bass (eine für 2 Viol. u. Bass), die Concerte für Violine mit Begleitung von Streichinstrumenten nebst bez. Bass geschrieben. In der Form stützt sich Tartini auf Corelli und Vivaldi, doch erweitert er dieselbe, hat überdies eine freiere Melodie, wärmeren, meist elegischen Ausdruck und größere Abwechslung in den Allegrosätzen. Auch durch seine Musik geht ein feierlich-pathetischer Zug, der dem kirchlichen Styl verwandt erscheint. Viele seiner Sonaten waren in der That für die Aufführung in der Kirche bestimmt. Wie Corelli gemahnt auch Tartini zuweilen an Händel.

Details.

Aus Tartini's Werken sind hervorzuheben: die Sonate Gmoll Op. I N. 10 („Didone abbandonata"), die Sonate Op. II N. 1, das Adagio von Op. VI N. 5 („Imperator"), endlich die sogenannte Teufelssonate (il Trillo del Diavolo) in Gmoll; letztere, deren Entstehung auf einen Traum Tartini's zurückzuführen ist, wurde erst 1805 nach einer Handschrift herausgegeben. Der Ausbildung in der Bogenführung ist seine l'Arte del Arco, bestehend aus 50 Var., gewidmet. Eine hinterlassene Arbeit Tartini's über die Verzierungen gab dessen Schüler Lahoussaye 1782 in französischer Übersetzung heraus. Interessant ist ein von Tartini an seine Schülerin Mad. Lombardini gerichteter Brief über Violinstudien. Nebst diesen pädagogischen Leistungen

Tartini als Akustiker.

hatte Tartini auch den Ehrgeiz des Entdeckers auf wissenschaftlichem Gebiete. Seine 1754 und 1767 in Padua veröffentlichten akustischen Schriften, deren Werth nicht hoch zu veranschlagen ist, fanden heftigen Widerspruch. — Dem Ruhme Tartini's als Violinspieler und Componist ge-

Als Lehrer.

sellte sich auch jener des Lehrers. Schon von 1728 an strömten ihm aus ganz Italien, wie aus der Fremde Schüler zu, so dass man ihn den „Maestro delle Nazione" nannte. Der bedeutendste derselben war Nardini (1722—1793).

Die angesehenen Violinvirtuosen und Componisten Fel. Giardini und Pugnani gehören vorwiegend in die nächste Epoche. Pugnani's Schüler Viotti wurde bahnbrechend für das neuere Violinspiel.

Verschiedene Instrumentalwerke.

Der Instrumentalwerke italienischer Operncomponisten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrh. ist an ihrer Stelle schon gedacht worden. Zu erinnern ist hier nur an: Bertali, Legrenzi, P. A. und M. A. Ziani (Kirchensonaten, Trios für 2 Viol. u. Bass), Al. Scarlatti, Leo, Porpora, Pergolese, Hasse, Graun, Bononcini, Ariosti (Unterrichtsstücke für die Viola d'amour), Caldara, Galuppi, Vinacesi, Ruggiero.

Während in Italien die Orgelkunst in den Hintergrund tritt,

Claviermusik.

tauchen in der Claviermusik die Keime eines freien Instrumentalstyls auf. Wir gewahren sie in den Clavierstücken Durante's, Marcello's und Anderer, am glänzendsten entfaltet aber in Domenico Scarlatti.

Durante's *Sonate per Cembalo, divise in studii e divertimenti* (Handschr. v. J. 1732) sind im ersten Satz frei fugirt, im zweiten, kürzeren, melodisch und zweitheilig. Ein prickelnd-lebendiger Zug geht durch diese Stücke. Weniger gediegen, virtuosenhafter ist Marcello in seinen Sonaten, welche ebenfalls aus zwei Sätzen bestehen. Der erste Satz gleicht einer Spieltoccata, auch der zweite ist mit Figurenwerk versehen, beide sind inhaltsleer. An die Sonatenform in unserem Sinne darf weder bei Durante, noch bei Marcello gedacht werden, wohl aber zeigen sich deutliche Spuren derselben bei Scarlatti.

Durante.

Marcello.

Domenico Scarlatti, geb. um 1683 in Neapel, Sohn Alessandro's, lernte zuerst bei seinem Vater, dann bei Gasparini in Rom. 1708 traf er in Venedig mit Händel zusammen; im Hause des Cardinals Ottoboni in Rom ließen sich Beide wetteifernd auf dem Clavier und der Orgel hören. Von 1715 war Scarlatti Kapellmeister an der Peterskirche, bis er sich 1719 nach Londen begab, um dort eine Oper zur Aufführung zu bringen. Mehr als durch diese erregte er durch sein Clavierspiel Aufsehen. 1721 wurde er nach Lissabon als Lehrer der Prinzessin von Asturien berufen, besuchte um 1725 Neapel zu vorübergehendem Aufenthalt und kam 1729 an den Hof von Spanien. Nach vieljähriger Thätigkeit in glänzender Stellung kehrte Scarlatti 1754 in die Heimat zurück, wo er 1757 starb. Scarlatti, der dem Spiele ergeben war, hinterließ seine Familie im Elend.

Dom. Scarlatti. Biographisches.

Als Clavierspieler, wie als Componist ist Domenico Scarlatti eine originelle unvergleichliche Erscheinung. Nur in schwachen Linien lässt sich seine künstlerische Abkunft verfolgen. Die Technik Scarlatti's war nach dem damaligen Maßstabe eine blendende, kühne. Er war der Liszt seiner Zeit. Passagen, Sprünge, Doppelgriffe, Kreuzung der Hände finden sich in seinen Stücken.

Bedeutung.

Die Clavierstücke Scarlatti's sind sämmtlich kurz. Ihre Anzahl lässt sich nicht genau bestimmen, doch übersteigt sie jedenfalls die von 500; sie tragen meist die Bezeichnung Sonaten, dazu kommen die Studien und einige Fugen.

Werke.

Von Originalausgaben können nur angeführt werden: Esserciy per Gravicembalo (ein Band mit 30 Stücken), der Prinzessin von Asturien gewidmet, ca 1740 in Amsterdam erschienen. Außerdem wurden zu seiner Zeit veröffentlicht: 2 Theile Pièces de clavecin in Paris bei Boivin ca. 1730, 2 Hefte Voluntary's and Fugues, durch Roseingrave, einem Bewunderer Scarlatti's in London 1730–1735, Sonaten und Suiten bei Johnson in London ca. 1750, 6 Sonaten bei Haffner in Nürnberg 1760. Die zahlreichen Handschriften Scarlatti'scher Compositionen sind in Bibliotheken zerstreut; Abbé Santini in Rom besaß 349 Stücke, Westphal in Hamburg 48 derselben.

Die Sonaten, nur aus einem Satz bestehend, lassen schon die Züge der künftigen Sonatenform erkennen: sie sind zweitheilig, klar gegliedert in kontrastirenden Absätzen, mit dem Dominantschluss des ersten Theils, ohne eigentliche Durchführung im zweiten. Ausgeprägte Themen sind zu vermissen, die Melodie ist inmitten des vorwiegenden Figurenwerks beschränkt, der Rhythmus mannigfaltig und energisch, die Tempi meist

Beschaffenheit.

schnell. Die als Essercici (Studien) bezeichneten Stücke sind im Wesentlichen gleichgeartet. Die Fugen sind kunstlos und unbedeutend. Die sogenannte Katzenfuge, deren Thema einige unzusammenhängende Töne bilden, welche die Katze Scarlatti's, nächtlicherweise über die Tasten schreitend, angegeben haben soll, wurde ein berühmtes Stück. — Scarlatti's Musik ist lebendig, frisch, zuweilen anmuthig, geistreich, jedoch ohne Tiefe. Nur vorübergehend streift sie ein Anflug von Empfindung. Die Harmonie weist zahlreiche Härten auf, der Tonsatz ist häufig inkorrekt, doch liegt in der naturalistischen Ungezwungenheit ein gewisser Reiz. Die Stücke Scarlatti's zeigen gruppenweise eine solche Ähnlichkeit untereinander, dass eine längere Reihe derselben ermüdend wirkt; bei zweckmäßiger Auswahl bietet sich jedoch genug des Verschiedenartigen und Interessanten. Mit der Musik seines Zeitgenossen Bach hat jene Scarlatti's nicht die entfernteste Verwandtschaft, dagegen spiegelt sich in derselben manchmal vordeutend ein Zukunftsbild ab. Der italienische Charakter ist in Scarlatti unverkennbar. Dieser Meister bildet den mittleren der drei, allerdings weit auseinander liegenden Höhepunkte der Claviermusik Italiens: Frescobaldi, Scarlatti, Clementi.

Von gleichzeitigen italienischen Claviercomponisten müssen noch einige erwähnt werden. G. B. Pescetti (1704—1766) erscheint mit 9 Sonaten, London 1739. Der gelehrte Padre Martini gab zwei Sammlungen Sonaten für Orgel oder Clavier 1738 und 1747 in Druck heraus; inhaltlich sind sie ziemlich leer. Besser ist der Neapolitaner Pier Dom. Paradies, dessen Claviersonaten Op. I in London 1746 erschienen und jenen Scarlatti's ähnlich sind. Ein dilettantischer Claviercomponist, Dom. Alberti, kann wegen seiner Modebeliebtheit nicht übergangen werden. In seinen, Mitte des 18. Jahrh. in Paris erschienenen Sonaten wird eine figurirende Bassbegleitung angewendet, welche, schablonenhaft nachgeahmt, die Bezeichnung „Albertische Bässe" erhielt.

Pescetti. Martini. Paradies. Alberti.

Die Clavierstücke von Hasse, Galuppi, Graun gehören ebenfalls dem freien Style an. Die beiden ersteren schrieben Concerte und Sonaten, welche auch gedruckt wurden. Graun hinterließ Concerte und verschiedene Clavierstücke in Manuskript; bemerkenswerth ist eine lebendige Gigue in Scarlatti's Manier.

Hasse, Galuppi, Graun.

Bibliotheken.

Bibliotheken, in denen sich Instrumentalwerke der angeführten italienischen Tonsetzer vorfinden:

(Die mit Jahreszahlen bezeichneten Werke sind Drucke. Druck und Stich ist nirgends unterschieden.)

Bologna, Lic. mus.: Diruta (il Transilvano 1597), Antegnati (Orgelst. 1608), Frescobaldi (Fantasie 1608, Toccaten, 2 Bde. 1637, Fiori 1635 etc.), Legrenzi (Sonaten 1663, 67 u. 71), Bononcini (Sonate da camera 1667 u. 69, S. da chiesa 1672), Vitali (S. da chiesa 1693), Marcello (Clavierstücke, Handschr.).

Neapel, R. Coll.: Leo (Cellostücke, autogr.), Porpora (6 Sinf. 1736, 12 Son. f. Viol. u. Bass 1754, anderes in Man.), Greco (Intav. p. Cemb.).

Bibliotheken in Rom (Frescobaldi), Padua (Tartini), Ferrara (Frescobaldi) u. s. w.

Berlin, k. Bibl.: Frescobaldi (Toccate ca. 1614, 2 Bücher Toccaten, Fiori, Canzon alla francese etc., Alles gedr.), B. Pasquini (ein Band Clavier- und Orgelst., autogr.), Zipoli (Sonate 1716), Durante (Sonate p. cemb., Druck), Dom. Scarlatti (30 Sonaten, Amsterdam, Druck; 6 Son. bei Haffner in Nürnberg), Marcello (Clavierst. Handschr.).

Berlin, Inst. f. Kirchenmusik: Sammlung von Orgelstücken von Aresti ca. 1700 (darin P. A. Ziani, Polaroli, Zipoli, Poglietti, P. Martini etc.).

Berlin, Joach. Gymn.: Toccates et Suites de Pasquini, Poglietti et Kerle 1704.

Dresden, k. Priv.-Musiksamml.: Torelli, Vivaldi (79 Violinconcerte Man. do., comp. für Pisendel, autogr.), F. M. Veracini (2 Samml. zu 12 Sonaten, Druck), Hasse (6 Claviersonaten, Flöten-Concert).

Kassel, Landesb.: Violinwerke von Farina 1626, Uccellini 1649.

Wien, k. Hofbibl., Drucke: Frescobaldi (4 Bücher), Caldara (Sonate a 3, 1700), Porpora (Sinf. 1736), Corelli (Concerti grossi 1713, Sonaten in versch. Ausgaben), Vivaldi (12 Son. da camera), F. M. Veracini 12 Son.), Locatelli (12 Son. Op. VI), Tartini (Sonaten und Concerte), Dom. Scarlatti (Ausg. Haslinger). — Manuskr.: Al. Scarlatti (4 Fugen), Poglietti (Clavierstücke), Vivaldi (Concerti 1728, Carl VI. gew.), Locatelli (Sonaten für Flöte u. Cemb.).

Wien, Ges. d. Musikfr.: Frescobaldi (2 Bücher Toccaten), P. Martini (Son. per l'organo o Cemb., 1747), Corelli (12 Son. Op. V. Orig.-Ausg.; Sonaten Op. II u. III, Handschr., Concerti grossi, Part. Handschr.), Geminiani, Locatelli, Veracini, Vivaldi, Tartini, Dom. Scarlatti, (Orig.-Ausg. der 30 Esserc., Ausgabe Haslinger, handschr. Sonaten).

Paris, Bibl. du Cons.: Frescobaldi, Zipoli, Tartini, Dom. Scarlatti (Essercici Orig.-Druck, Anderes).

London, Brit. Mus.: Diruta, Frescobaldi, Pasquini (3 Bände Clavier- und Orgelstücke, autogr.), Durante (Sonate, Handschr. 1732.).

Cambridge, Fitzw. Mus.: Dom. Scarlatti Essercicy, Ausg. von Roseingrave, andere alte Drucke).

Neue Ausgaben (Auswahl).

Neue Ausgaben.

In Sammelwerken:

Clementi, Pract. Harm. ca. 1800: Frescobaldi (6 Canzonen), Porpora (6 Fugen) etc., London.

Commer, Mus. sacra, 1. Band 1839: Frescobaldi. — do. Comp. f. die Orgel: Frescobaldi, Caldara.

Ricordi, Ant. class.: Frescobaldi, Corelli (Sonate aus Op. V), Marcello (Sonate), Tartini (Trille du Diable). — do. l'Arte ant.: Frescobaldi, Porpora, Marcello (2 Son. u. ein Prel.), Martini, Dom. Scarlatti.

Farrenc, Trésor du Pianiste ca. 1860: Frescobaldi (6 Canzonen, 3 Fugen etc.), Zipoli (Sonaten 1716), Porpora (6 Fugen), Durante (Studii e Div., vollst.), Dom. Scarlatti (26 Stücke), Marcello, Pescetti, Martini (12 Sonaten 1742, vollst.).

Méreaux, Les clavecinistes, Paris 1867: Frescobaldi etc.

Pauer, Alte Claviermusik: Frescobaldi, Al. Scarlatti (Fuge), Durante, Porpora, Hasse, Galuppi, Martini (Gavotte u. Ballet), Dom. Scarlatti, Paradies (Sonate). — do. Alte Meister: Marcello (Sonate), Pescetti, Zipoli, Martini, Graun (Gigue), Hasse.

Weitzmann, Gesch. d. Claviersp.: Frescobaldi, Pasquini, Durante, Paradies.

Ritter, Gesch. d. Orgelsp. 1884: Diruta, Luzzaschi, Frescobaldi etc.

Les Maitres de Clavecin, her. von L. Köhler, Litolff: Frescobaldi, Durante, Porpora, Zipoli, Hasse, Graun, Martini, Paradies etc.

Perles musicales, Br. & H.: Martini, Paradies.

Alard, die klass. Meister des Violinspiels, Schott 1863—69: Corelli, Locatelli, Tartini etc.

Ferd. David, die hohe Schule des Violinspiels, 1867: Corelli (Folies), Geminiani, Locatelli, Vivaldi, Vitali (Ciaconna), F. M. Veracini, Tartini etc.

Witting, Kunst des Violinspiels, Holle: Locatelli (8 Capr.), Tartini (Sonate).

In Einzelausgaben:

Von **Frescobaldi**:

Haberl: Sammlung von Orgelsätzen, Br. & H. 1889.

Litzau, 1. Buch der Capricci, Rotterdam, Alsbach.

Versch. Stücke in: Riegel, kirchl. Orgelspiel. Gottschalg, Rep. f. die Orgel.

Passacaglia f. Harmonium, übertr. von L. A. Zellner, Spina. do. herausg. von Zahn in Alb. f. Orgelsp.

Shedlock, Three pieces f. the Harpsichord by Frescobaldi, Froberger, Kerl, London, Novello.

Von **Pasquini**:

Shedlock, Sel. of pieces, London.

Von **Corelli**:

In den Denkmälern der Tonkunst, 3. Band 1874: Op. I — Op. IV, herausg. von Joachim.

12 Sonaten Op. V, London, Novello.

Sonate in C, bearb. von Hepworth, Leipzig.

Sonate in D, bearb. von Dessoff u. Hellmesberger, Kistner.

Geminiani, Sonate, herausg. von Grützmacher, Br. & H.

Locatelli, Sonate f. d. Concertvortr., eing. von L. A. Zellner, Cranz.

Vivaldi, Concert f. Flöte u. Begl., arr. f. Flöte u. Pfte. von Graf Waldersee. Kistner.

Sonate f. d. Concertv. von Zellner, Cranz.

F. M. Veracini, Sonate, herausg. v. Wasielewsky, Senff. — Drei Stücke, her. v. dems., Simrock.

Sonaten, her. von David, Br. & H. — 3 Adagio's, herausg. v. Medefind, Dresden.

Von **Tartini**:

l'Art de l'arcbet (50 Var.), her. von David, André.

Le Trille du Diable, her. von Leonard, Schott; do. mit Pfte. herausg. von Rob. Volkmann, Kistner; do. Br. & H.; do. u. Sonate G-moll, bearb. von Fr. Hermann, Peters.

Célèbres Sonates Op. I, bearb. v. Holmes.

Sonate, her. v. Wasielewsky, Leipzig, Heinze. — 6 Sonaten, mit Pfte., her. von Leonard, Schott.

Sonate Gmoll, her. v. Zellner, Spina.

Al. Scarlatti, 4 Fugen (zweifelhaft), Wien, Diabelli.

Porpora, Son. f. Viol. u. Pfte. in B, bearb. v. Zillinger, Dresden, Brauer. — Sonate in Dmoll, bearb. v. Leonard, Schott.

Marcello, Sonate in Es, herausg. v. Mary Krebs, Dresden, Witting. — Son. in Fmoll, herausg. von Wilh. Clauss-Szarvady, Senff. — Cello-Sonate, herausg. v. Piatti, Simrock. — Preludio, herausg. v. Mary Krebs. — 4 Son. f. Flöte u. Pfte., her. v. G. Martucci, Br. & H.

Martini, Sonate in F, herausg. v. Mary Krebs. — 4 Sonaten etc., herausg. v. C. Banck, Kistner.

Durante, 3 Studii u. Divert., her. v. Schletterer, Rieter-Biederm. — Son. Cmoll, f. den Concertvortrag, bearb. v. Otto Neitzel, Berlin, Simon.

Von **Dom. Scarlatti**:

Sämmtliche Werke, 200 Stücke, herausg. v. Carl Czerny, Wien, Haslinger 1839 (vergriffen).

Große Ausgabe von Girod, bei Launer in Paris.

60 Sonaten, bei Br. & H. 1866—68.

18 Stücke, herausg. v. Schletterer, Riet.-Biederm.

12 ausgew. Sonaten u. Fugen, her. von L. Köhler, Schuberth.

18 ausgew. Stücke, in Suitenform bearb. v. Bülow, Ed. Peters.

5 Sonaten f. den Concertvortrag bearb. v. Tausig, Senff.

30 Sonaten, bearb. v. C. Banck, Kistner.

Viele andere Einzelausgaben; besonders häufig: die Katzenfuge, Sonate in A, Tempo di Ballo.

Deutschland.

Ging das erfindungsreiche Italien auch in der Instrumentalmusik voran, so war es doch Deutschland, welches diese Kunstgattung der Vollendung zuführte. Die deutsche Orgel- und Claviermusik nahm ihren Ausgang von den Venetianern. Auf ihre Entwicklung im 17. Jahrh. erscheint aber von unmittelbarem Einfluss ein in Venedig gebildeter Niederländer, der durch seine Lehre von Schüler zu Schüler als der Stammvater der deutschen Organisten bis auf Seb. Bach gelten kann — Sweelinck.

Sweelinck.

Jan Pieterszon Sweelinck (Swelink, Sweling), 1562 in Amsterdam geboren, kam gegen 1578 nach Venedig, um die Composition bei Zarlino zu studiren. Nach seiner Rückkehr 1580 erhielt er den Organistenposten an der Hauptkirche in Amsterdam, in welcher Stellung er bis an sein Ende 1621 wirkte. Sein Ruf und seine Geschicklichkeit führten ihm eine große Zahl von Schülern, besonders aus Deutschland zu, so dass man ihn den „Organistenmacher“ nannte.

Werke.

Sweelinck's Werke für Orgel und Clavicymbel bestehen aus Phantasien, Toccaten, Choralbearbeitungen, nebst weltlichen Liedern und Tanzweisen; diese haben sich nur handschriftlich erhalten. Dagegen wurden von seinen zahlreichen Vocalwerken veröffentlicht: Psalmen zu 4—8 St., Cantiones sacrae, Chansons und Rimes Françaises.

Sweelinck hat die Technik der Tasteninstrumente gefördert, die Instrumentalformen weiter entwickelt. Er stützte sich einerseits auf die Venetianer, andererseits erscheint er durch die deutschen Orgelcoloristen und die Virginalmusik der Engländer beeinflusst.

Beschaffenheit.

Die Phantasien, welche Elemente des Ricercar und der Canzone vereinigen, sind theilweise fugirt; sie enthalten zahlreiche Sequenzen und gehen stets in endlose Figurationen und Läufe aus. Die Harmonie ist meist hart und leer, die Führung stereotyp, äußerlich, auf Spielseligkeit und Geläufigkeit gerichtet, ohne Tiefe und Gemüth. Sind es auch blutlose Gebilde, so besitzen doch die Phantasien ihren fortschrittlichen Werth in der planmäßigen Anlage und in der Anbahnung der Quintfuge. Eine besondere Gattung bilden die Echo-Phantasien, in welchen kleine Phrasen echoartig wiederholt werden, wobei zwei Manuale in Verwendung kommen. — Die Toccaten stehen an Interesse den Phantasien nach; sie setzen sich aus fugirten Stellen, Imitationen, Gängen und Läufen zusammen. Die wenigen vorhandenen Choralbearbeitungen sind variationsförmig, mit festgehaltenem Cantus firmus und steifer Figuration. Am anmuthendsten durch ihren melodischen Kern sind die weltlichen Lieder, welche in Variationen, theils polyphon, theils figurirt behandelt sind. Die Tänze dagegen sind unerquicklich, monoton.

Details.

Hervorzuheben sind: die Phantasie in Dmoll-dorisch (Nr. 1 der holländischen Gesammtausgabe) mit ihrer Chromatik, den drei Subjekten und den großartigen Engführungen am Schlusse, dann die Echophantasie Nr. 10 (derselben Ausgabe); von den weltlichen Liedern „Mein junges Leben hat ein End'“.

Die ursprüngliche Notirung ist theils die der deutschen Tabulatur, theils jene der Mensuralnoten.

In den Vocalwerken Sweelinck's herrscht der künstliche Contrapunct niederländischer Schule. Gediegenen Tonsatz zeigen namentlich seine Psalmen; unter den übrigen Kirchenstücken ist ein Regina coeli zu schätzen.

Bedeutung.

Die Orgelkunst Sweelinck's ist die des Technikers und nüchternen Schulmannes. Sein Tonsatz ist regelrecht, aber schablonenhaft. Mannigfaltiger ist die Erfindung in den Variationen. Die technischen Anforderungen sind für die Zeit erstaunlich. Das Pedal, nur in den Phantasien vorkommend, ist nicht obligat.

Ist auch der Gesammteindruck der Kunst Sweelinck's kein erwärmender, sein Verdienst ist es, die deutsche Orgel- und Claviermusik von der coloristischen Praxis zu selbständigen Formen geleitet zu haben.

Sweelinck genoß den Ruf eines der ersten Orgelspieler Europas, seine Compositionen waren weit verbreitet: so konnte es nicht fehlen, dass er zahlreiche Jünger in seine Nähe zog. Aus seiner Schule gingen die namhaftesten Organisten Norddeutschlands hervor, die Hamburger Heinrich Scheidemann, Jac. Prätorius, Melchior Schildt in Hannover, Paul Syfert in Danzig, endlich Sam. Scheidt aus Halle. Als Schüler Scheidemann's ist hier auch Adam Reincken einzureihen.

Schüler.

Scheidemann.

Von Scheidemann (1595—1663, hiemit ist die Angabe S. 71 berichtigt) haben sich nebst mehreren Choralmelodien auch 18 Orgelstücke und ein Clavierstück, von Jac. Prätorius nur ein einziges Stück erhalten.

Reincken.

Adam Reincken (1623—1722), aus Deventer in Holland, ward um 1660 Scheidemann's Nachfolger an der Katherinenkirche in Hamburg. Er brachte es bis auf hundert Jahre und zu großen Ehren. Seb. Bach spielte vor ihm 1720 in Hamburg. Das einzige von ihm 1704 veröffentlichte Werk, „Hortus musicum,“ besteht aus Sonaten etc. für 2 Viol., Viola u. Bass. Eine Toccata und zwei Choralbearbeitungen für die Orgel, dann Clavier-Variationen sind von ihm handschriftlich überliefert.

Von Melch. Schildt († 1667) können nur 2 Orgel- und 2 Clavierstücke, von Syfert nur Psalmen angeführt werden.

Scheidt.

Samuel Scheidt, der bedeutendste unter den Schülern Sweelinck's, geb. 1587 in Halle, kam etwa 1606 zu diesem Meister nach Amsterdam. In seine Vaterstadt zurückgekehrt ward er Organist und später Kapellmeister des Markgrafen von Brandenburg. Er starb in Halle 1654. Scheidt war einer der drei großen S (S. 69). Von 1620 beginnt die Veröffentlichung seiner Werke, welche Vocal- und Instrumentalmusik umfassen. Während Scheidt zu seiner Zeit vornehmlich auf ersterem Gebiete geschätzt wurde, ruht jedoch seine geschichtliche Bedeutung in seiner Orgelmusik. Sein Hauptwerk ist die *Tabulatura nova* in drei Theilen, 1624 in Hamburg erschienen.

Tabulatura nova.

Der Inhalt der Tabulatura nova setzt sich aus kirchlichen und weltlichen Stücken zusammen. In dem ersten und zweiten Theil sind beide Gattungen vertreten; sie enthalten Choralbearbeitungen, andere ernste Stücke, Variationen über weltliche Lieder und Tänze. Der dritte Theil ist ganz kirchlich und besteht aus kleinen Sätzen zu den Abschnitten der Messe, Magnificats, Hymnen und geistl. Liedern. Dieser Theil ist auch mit einer Vorrede versehen, in welcher eine Anweisung zum Registriren enthalten ist. Die Notirung der Tabulatura ist partiturmäßig in vier Systemen. Die geistlichen Stücke sind für zwei Manuale und obligates Pedal geschrieben, die weltlichen scheinen für die kleinere Hausorgel bestimmt gewesen zu sein.

Scheidt schreitet auf der Bahn Sweelinck's weiter: er gelangt auf dieser zu festeren Zielen, zu geklärteren Resultaten. Auch er steht noch theilweise auf dem Boden der deutschen Coloristen, verlässt aber denselben, um zu selbständigen Gestaltungen überzugehen. In den Choralbearbeitungen zeigt Scheidt sein contrapunctisches Können, wie eine große Mannigfaltigkeit der Behandlung. Diese ist theils variationsförmig, theils fugirt. Die Figuration in den Variationen wird einheitlicher als bis dahin. Der Cantus Firmus erscheint in den verschiedenen Stimmen, auch im Pedal. Den für den kirchlichen Gebrauch bestimmten Stücken gesellen sich andere verwandten Charakters bei, wie Fantasien, darunter eine vierfache Fuge über ein Madrigal von Palestrina, andere Fugen, Echos in der Manier Sweelinck's, einige Canons. Die variirten weltlichen Lieder bestehen aus zwei belgischen, einem französischen und einem englischen. Die Variationsform ist darin meisterhaft gehandhabt, der Tonsatz mehr claviermäßig. Hervorzuheben sind die Variationen über das englische Lied Fortuna. Die kirchlichen Tonsätze des dritten Theils sind einfach und klar gehalten und wurden abwechselnd mit dem Chor vorgetragen. — Beschaffenheit.

Ein zweites Orgelwerk Scheidt's, das „Tabulaturbuch 100 geistl. Lieder und Psalmen" erschien 1650 in Görlitz; es diente der damals üblichen Orgelbegleitung zum Choralgesange. Von den geistlichen Vocalwerken dieses Meisters sind zu nennen: Cantiones sacrae zu 8 St. 1620, „Liebliche Kraftblümlein" für 2 St. u. Bass 1625, Geistliche Concerte 1631. — Andere Werke.

Wie Sweelinck in seinem bedeutendsten Schüler Scheidt, so fand Frescobaldi in Froberger eine glänzende Nachfolge.

Johann Jacob Froberger's Lebensgeschichte ist noch nicht genügend aufgehellt. Geb. um 1610 in Halle, muss er frühzeitig nach Wien gekommen sein. Mit Unterstützung Ferdinand III. begab er sich 1637 nach Rom um bei Frescobaldi zu studiren. Dort soll er auch zum Katholizismus übergetreten sein. Nach Wien zurückgekehrt nahm er den Posten eines Hoforganisten ein und wirkte als solcher 1641—1645, dann später wieder 1653—1657. Die Unterbrechung gehört den Reisen Froberger's an, deren Ziele und Zeitpunkte aber nicht sicher nachzuweisen sind. Er weilte in Dresden, Brüssel, Paris. Nach 1657 besuchte er noch England; die von dieser Reise berichteten Abenteuer tragen den Stempel des Erdichteten an sich. Seine letzten Lebensjahre brachte Froberger in Héricourt (Frankreich) als Musikmeister der Herzogin Sibylla von Montbéliard, bei der er in hohem Ansehen stand, zu. Dort starb er 1667. Begraben ist er in der Kirche zu Bavilliers (Dep. du Haut-Rhin). — Froberger. Lebensgeschichte.

Froberger, ein vorzüglicher Clavier- und Orgelspieler, war vielleicht der erste reisende Virtuose auf diesen Instrumenten. Seine Kunst lehnt sich an Frescobaldi, den er an Anmuth und Abrundung übertrifft, und an den Clavier- und Lautenstyl der Franzosen. Mehr als die vorgenannten Meister nähert sich Froberger unserem musikalischen Empfinden. Die Tonalität ist moderner, der Contrapunct durchsichtiger, die Gliederung klarer, ein gefälliger Zug geht durch seine — Charakteristik.

Musik. Froberger, der den protestantischen Choral unbeachtet ließ, ist vorwiegend weltlich. Seine Werke, wenn auch zugleich für die Orgel bestimmt, gehören doch zumeist dem Clavier an.

Werke.

In Druck erschienen von Froberger eine Fantasia über das Hexachord in Kircher's Musurgia 1650, dann nach seinem Tode drei Sammelwerke, von denen zwei nachweisbar sind: 1. Diverse ingegnosissime . . . Partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande etc. di Cimbali, Organi e Instrumenti, Mainz bei Bourgeat 1693 (mit 14 Tonstücken, nämlich 9 Toccaten, 1 Fant., 2 Ricercare, 2 Capr.). Eine zweite Auflage folgte 1695. — 2. **Diverse curiose e rare Partite musicali, Mainz 1696** (**enth. 5 Capriccio's**). — **Eine Sammlung mit 10 Claviersuiten erschien in** Amsterdam o. J. Dagegen ist eine größere Anzahl von Froberger's Clavier- und Orgelstücken handschriftlich vorhanden. Die bedeutendste Sammlung derselben ist im Besitze der Wiener Hofbibliothek; sie besteht aus vier Bänden, von denen drei, wie man annimmt, autograph sind, während der vierte Abschriften eines neueren Wiener Sammlers enthält. Zwei Bände der Originalhandschriften sind dem Kaiser Ferdinand III (der zweite 1649 datirt), der dritte Leopold I. zugeeignet. Der Gesammtinhalt dieser drei Bände besteht aus 12 Toccaten, 6 Fantasien, 6 Canzonen, 12 Capricci, 12 Ricercare, 10 Suiten, Var. über die Mayerin. Außerdem sind noch andere handschr. Compositionen in verschiedenen Bibliotheken zerstreut. Die Notirung der Orgel- und Clavierstücke ist eine verschiedene: 2 Systeme zu 5 Linien, 6 Linien für die rechte, 7 für die linke Hand, oder partiturmäßig auf 4 Systemen.

Details.

Am bedeutendsten und eigenthümlichsten erscheint Froberger in seinen Toccaten: in diesen wechseln accordliche, durch Läufe und Verzierungen ausgeschmückte, mit contrapunctischen Sätzen. Die Modulation ist frei und interessant, der Ausdruck würdig, die Stimmführung biegsam. Die Suiten, deren sich 28 erhalten haben, zeigen die regelmäßige Anordnung von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue, die ersten drei öfters mit Variationen (Doubles) versehen. Inmitten dieser typischen Formen findet sich manches tiefsinnige, oder anmuthige Stück. Zahlreiche Verzierungen in französischer Manier sind eingeflochten. Eine Liebhaberei besaß Froberger für Tonmalereien, mit denen er nicht selten paradirt.

Hervorzuheben sind die Toccaten Amoll, Dmoll, Edur (N. 1, 2 u. 8 der neuen Gesammtausgabe s. d.), die Fantasien N. 2, 3, 4 (ders. Ausg.), die Variationen über die Mayerin (ein damals beliebtes Lied), die Suiten **Gmoll, Fdur (N. 9 u. 17 d. A.).**

Ebner.

Froberger's Einfluss auf die ihm folgenden Orgel- und Claviermeister war ein weittragender: er erstreckt sich bis auf Bach, der die Werke dieses seines Vorgängers kannte und schätzte.

Von dem Amtsgenossen Froberger's, dem Hoforganisten Wolfgang Ebner sind meisterhafte Variationen über ein Thema Ferdinand III. zu Prag 1648 in Stich erschienen. — Anschließend ist

Kerl.

hier auch Johann Caspar Kerl (S. 163) zu erwähnen, von dem ein Orgelwerk unter dem Titel *Modulatio organica super Magnificat* 1686 in München herauskam und in einer Sammlung von Toccaten und Canzonen für Clavier und Orgel, 1673 erschienen, mehreres enthalten ist; auch Handschriftliches ist von seinen Orgelstücken überliefert. Kerl lehnt sich an Frescobaldi's Styl an. Gleichzeitig ist auch der

italienische Organist am Wiener Hofe Al. Poglietti mit Clavier- und Orgelstücken zu nennen. Ein bedeutender Schüler Kerl's war Franz Xaver Murschhauser (ca. 1670—1733), Kapellmeister an der Frauenkirche in München. Von ihm sind zwei Werke mit Orgelstücken nebst einer Suite und Variationen für Clavier, außerdem eine Compositionslehre veröffentlicht worden.

Poglietti.

Murschhauser.

Nach Scheidt ist als der hervorragendste Orgelmeister Mitteldeutschlands Johann Pachelbel zu betrachten. Den Kern seines Schaffens bildet der Choral. In der Bearbeitung desselben kann er als unmittelbarer Vorgänger Seb. Bach's gelten. Doch auch in der freien Orgel- und Claviermusik, der Toccata, in den Präludien und Fugen, Variationen leistete er Vorzügliches.

Joh. Pachelbel.

Pachelbel ist 1653 in Nürnberg geboren. Seine Thätigkeit als Organist erstreckte sich auf eine Reihe von Städten. In Wien war er 1674–1677 Organistengehilfe Kerl's an der Stefanskirche, dann kam er 1677 als Hoforganist nach Eisenach, 1678 nach Erfurt, 1690 nach Stuttgart, 1692 nach Gotha: endlich kehrte er 1696 in seine Vaterstadt Nürnberg zurück, wo er als Organist der Sebaldskirche bis an sein Ende 1706 wirkte. Von seinen Schülern sind zu nennen: Nic. Vetter, Heinr. Buttstedt, Conr. Rosenbusch u. A. Zu der Familie Bach stand Pachelbel in inniger Beziehung.

Biographisches.

Schüler.

Vetter hat Choralvariationen. Buttstedt ist hauptsächlich als Vertheidiger der Solmisation und durch die Polemik mit Mattheson bekannt.

Gedruckt erschienen von Pachelbel nur: „Mus. Sterbensgedanken" (4 variirte Choräle) 1683, 8 Choräle zum Präambuliren 1693, „Hexachordum Apollonis" für Orgel oder Clavier (6 var. Arien) 1699. Dagegen sind viele Handschriften vorhanden, deren bedeutendste das autographe Tabulaturbuch mit Choralfugen u. s. w. in Weimar ist.

Werke.

Pachelbel's Choralbearbeitungen sind würdevoll, fließend und wohlklingend, dabei meist sehr ausgedehnt. Das Pedal findet eine wesentliche Verwendung. Die Toccaten sind nicht mehrgliedrig wie jene Froberger's, sondern mit einer festgehaltenen Figuration einheitlich durchgeführt: die für die Orgel bestimmten bewegen sich über einen Pedalbass. Die Ciacona besteht aus einer Reihe von Veränderungen über einen B. ostinato. Die Präludien sind wie die Toccaten figurirt, die Fugen, mit frei figurirten Stellen durchsetzt, mehr gewandt und gefällig, als kunstvoll oder tief: beide Gattungen sind claviermäßig behandelt. Der Claviermusik gehören auch Variationen und Suiten an. Einige Stücke sind für mehrere Instrumente geschrieben.

Beschaffenheit.

Ein Sohn Pachelbel's, Wilh. Hieronymus, geb. 1685, wurde dessen Nachfolger bei S. Sebald. Nur wenig von ihm wurde gedruckt; es sind Präludien und Fugen für Orgel oder Clavier. Ein Präludium in Hmoll (in Körner's Orgelvirtuos neu veröffentlicht) ist bedeutend und erinnert an die chrom. Fantasie von Bach, dem es vielleicht auch angehört.

W. H. Pachelbel.

Für Norddeutschland nimmt als Orgelmeister Buxtehude, der Zeitgenosse Pachelbel's, die erste Stelle ein. Dietrich Buxtehude ist 1637 in Helsingör, wo sein Vater Organist war, geboren. Von 1668 bis an sein Ende 1707 wirkte er in Lübeck an der Marienkirche als

Buxtehude.

Biographisches.

Organist. Berühmt waren die Abendmusiken, die er in genannter Kirche veranstaltete, bestehend aus seinen geistlichen concertirenden Compositionen und Orgelvorträgen. Sein Ansehen als Orgelvirtuose war groß und weit verbreitet. Als die bedeutendsten seiner Schüler werden Bruhns und Lübeck genannt. Der 19jährige Bach wanderte von Arnstadt zu Fuße nach Lübeck um den Meister zu hören.

Werke.

Nur wenig wurde von Buxtehude gedruckt: mehrere Kirchenwerke, namentlich die „Abendmusiken", 7 Clavier-Suiten (über die Planeten), Sonaten für Violine und Gamba mit Cemb. 1696; auch dieses wenige ist bis auf 5 Hochzeitsgesänge verloren gegangen. Handschriftlich sind erhalten: ca. 40 Choralbearbeitungen für die Orgel, 24 andere Orgelstücke, darunter 2 Ciaconne, ein Passacaglio, ein Magnificat, Toccaten, Präludien und Fugen.

Charakteristik.

Im Allgemeinen hält sich Buxtehude an die Art Sweelinck's. Auch bei ihm steht das Technische im Vordergrunde, auch bei ihm fehlt es nicht an Härten und Sonderbarkeiten. Doch ist er in der Orgeltechnik vorgeschrittener, in der Pedalbehandlung bedeutender, übertrifft auch seinen Vorgänger an Tiefe und Klarheit. Mit den ihm in der Zeit näherstehenden Froberger und Pachelbel verglichen, erscheint er fremdartiger, herber, weniger anmuthend und wohlklingend, hie und da phantastisch. Die Choralbearbeitungen sind breit und von geringem Reiz, mehr äußerlich gehalten. Die Fugen bestehen aus mehreren Abtheilungen in wechselnder Bewegung und Taktart mit verschiedenen Themen; Accorde und Läufe sind in den polyphonen Satz verwebt. Einzelne Fugen sind geistvoll in der Gestaltung und erheben sich zu großer Wirkung. Von den Toccaten ist namentlich die große in Fdur, welche aus vielen Absätzen, auch einigen Fugato's besteht, interessant. Ein großartiges Stück ist das Passacaglio in Dmoll mit dem stetigen Bassmotiv (B. ostinato) für das Orgelpedal in wechselnder Tonart und den darüber gebauten vielgestaltigen Variationen. Nächst diesen Stücken sind noch hervorzuheben: die Präludien und Fugen in Dmoll, fis moll, Emoll, die beiden in Gmoll. — Dass Buxtehude unverkennbaren Einfluss auf Seb. Bach geübt, ergibt sich aus der Betrachtung der angeführten Orgelwerke ohne näheren Nachweis.

Details.

Georg Muffat. Lebensgeschichte.

Wenden wir uns wieder nach dem Süden, so tritt uns in Georg Muffat einer der Großen entgegen. Über seine Lebensgeschichte lässt sich wenig Verbürgtes angeben. Weder seine Nationalität, noch sein Geburtsjahr stehen darin fest. Nach seiner eigenen Mittheilung habe er sich sechs Jahre in Paris aufgehalten und sich dort nach Lully und dem französischen Geschmack gebildet. Darauf war er bis 1675 Organist in Straßburg, stand später in Diensten des Erzbischofs von Salzburg, von wo er 1682 eine Reise nach Italien unternahm, die ihn auch mit Corelli in Berührung brachte. Seinen letzten Wirkungskreis fand er in Passau, wo er 1690 als Organist des Bischofs angestellt und 1695 zum Kapellmeister befördert wurde. In dieser Stadt starb er 1704. Als Orgelspieler war er einer der berühmtesten Deutschlands. Als Componist gründet sich seine Bedeutung auf drei Werke: das Orgelwerk

Apparatus Musico-Organisticus, ferner zwei Instrumentalwerke unter dem Titel *Florilegium primum* und *secundum*.

Apparatus.

Der Apparatus, Kaiser Leopold I. gewidmet, erschien 1690 in Stich. Der Inhalt besteht aus 12 Toccaten, einer Ciacona, einer Passacaglia, einer Aria mit 8 Veränderungen. Die Toccaten reihen sich an die besten dieser Gattung, an die Froberger's und Pachelbel's, übertreffen diese aber an Vielseitigkeit, dabei Einheitlichkeit der Gestaltung. Die mehrgliederige Form schließt accordliche, frei imitirende und fugirte Partien ein. Fugen enthalten die 2., 4., 6. und 7. Toccata, letztere eine mit vier Subjekten. Die Erfindung der Themen ist nicht bedeutend. Sequenzen kommen häufig vor, ebenso zahlreiche Gänge und Verzierungen; einzelne Stücke sind etudenartig. Am anregendsten sind die Toccaten 1, 6, 9. Die Ciacona, mit einem zweitaktigen Thema und 12 Veränderungen ist genießbar. Weit bedeutender ist die Passacaglia in Gmoll: einem edlen Thema folgt eine Reihe von Variationen, theils polyphon, theils figurirt, in schöner Steigerung und Abwechslung. Die Aria mit Veränderungen ist mit Ausnahme des graziösen Themas ziemlich flach. Während die Toccaten der Orgel angehören, scheinen die folgenden Stücke für das Clavier bestimmt.

Florilegium.

Das Florilegium (Blumenbund) ist für 5 Streichinstrumente, nämlich Violino, Violetta, Viola, Tenorviola (quinta parte) und Violone, nebst B. continuo geschrieben. Der erste Theil erschien in Augsburg 1695, der zweite in Passau 1698. Das Florilegium primum enthält 7 Partien (Fasciculi) mit zusammen 50 Stücken, das Fl. secundum 8 Partien mit 62 Stücken. Dem Werke geht eine Widmung in vier Sprachen voran, der sich mehrere Gedichte und eine belehrende Anweisung anreihen. Die Partien werden durch eine Ouverture in der üblichen Form eröffnet, dann folgen die einzelnen, knapp gehaltenen Stücke, wie Gavotte, Gigue, Menuet, Bourrée, Airs, Ballets und die mit Überschriften versehenen Charakterstücke. Styl und Gestaltung sind die der französischen Instrumentalmusik. Angenehme Grazie ohne Tiefe der Empfindung, verbunden mit gravitätischer Einförmigkeit sind auch bei ihm zu finden. Doch ist der Tonsatz des Deutschen gediegener, die Stimmführung selbständiger. Als gefällige Stücke sind zu bezeichnen: die Partien in Amoll und Emoll (Fl. I N. 5 u. 6), in Gmoll (Fl. II N. 5), das Air der 7. Partie Gdur (Fl. I).

Gottl. Muffat.

Für die Claviermusik ist Georg Muffat's Sohn Gottlieb nicht unwichtig. Dieser ist 1690 in Passau geboren, kam 1704 nach Wien, wurde daselbst von Fux ausgebildet und erhielt 1717 den Posten eines Hoforganisten: zugleich war er als Lehrer in der kais. Familie thätig. 1763 zog er sich zurück und starb 1770 im hohen Alter. Er gab 72 Versetten oder Fugen sammt 12 Toccaten für Orgel, zum Kirchendienst dienlich, 1726 heraus. Sein Hauptwerk bilden aber die *Componimenti musicali*, aus Suiten für das Clavier bestehend, 1727 erschienen und Carl VI. gewidmet. Mit dem tüchtigen Georg Muffat verglichen ist sein „galanter" Sohn fast ein Schwächling. Wohl hat auch er seinen Contrapunct gelernt und ist in der Fuge gewandt, seine Clavierstücke ermangeln nicht der Solidität in Form und Mache, ebensowenig jener Eleganz, welche der Zopfzeit eigen war, doch sind sie meist seicht und reizlos. Dem französischen Styl nachstrebend ist seine Claviermusik mit Verzierungen überladen, an Ausdruck bleibt er aber hinter seinem Vorbild Couperin weit zurück.

Componimenti.

Als anmuthendere Stücke aus den Componimenti lassen sich beispielsweise bezeichnen: Suite N. 1 in Ddur (Sarab. und Menuet), N. 2 Bdur (Fant. und Fuge. Menuet) u. s. w. Die Ciacona Gdur mit 38 Var. gleicht mehr einer technischen Übung.

Kuhnau.

In die unmittelbare Nachbarschaft Seb. Bach's versetzt uns der Name Johann Kuhnau. Er war der Vorgänger Bach's an der Leipziger Thomasschule. Kuhnau, 1660 zu Geysing im sächs. Erzgebirge geboren, empfing seinen musikalischen Unterricht auf der Kreuzschule in Dresden und wurde dann Cantor in Zittau. 1682 kam er nach Leipzig, wo er den Rechtsstudien oblag, 1684 Organist und 1701 Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule ward, in welcher Stellung er bis zu seinem Ende 1722 verblieb. Kuhnau war ein Mann von großem Wissen, zugleich ein origineller, denkender Kopf. In der Tonsetzkunst wohlbewandert, bereitet er in seinen Clavierwerken den Übergang zum freien Styl vor. In dieser Hinsicht nimmt er für Deutschland eine ähnliche geschichtliche Stellung ein wie Dom. Scarlatti in Italien.

Bedeutung.

Werke.

Seine Clavierwerke sind: 1. Neue Clavierübung erster Theil, bestehend in 7 Partien (in Durtonarten), Leipzig 1689; 2. N. Clavierübung zweiter Theil, best. aus 7 Partien (in Molltonarten), „benebenst einer Sonata aus dem B," 1695; 3. Frische Clavierfrüchte, oder 7 Sonaten, 1696; 4. Mus. Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 Sonaten 1700. Alle diese Werke, in Kupfer gestochen, erschienen noch in späteren Auflagen.

Erste Clavier-Sonate.

Eine geschichtliche That war Kuhnau's erster Versuch einer Claviersonate in dem 2. Theil der Clavierübung. Es war dies, nach Kuhnau's eigener Erklärung, eine Übertragung der damaligen mehrstimmigen Instrumentalsonate auf das Clavier. Die Sonate besteht aus Präludium und Fuge, Adagio und Allegro. Der Satz ist vollstimmig, theils in freiem harmonisch-melodischem Styl, theils contrapunctisch gehalten, der Ausdruck ist würdevoll, doch einförmig. Besser sind die folgenden in den frischen Clavierfrüchten enthaltenen Sonaten: der Form nach sind sie ihrer Vorgängerin ähnlich, sind aber vielfach anregender. Die Partien (Suiten), welche zu den frühesten dieser Gattung in Deutschland gehören, haben die übliche Zusammensetzung von Tanzformen: neben Altväterischem und Steifen, weisen sie manches gefällige, auch melodische Stück auf. Die Tonalität ist durchaus die moderne. Ein seltsames Werk bilden die biblischen Sonaten, — Programmmusik aus alter Zeit.

Suiten.

Biblische Sonaten.

Die sechs biblischen Sonaten sind betitelt: Der Kampf zwischen David und Goliath; der von David mittelst der Musik kurirte Saul; Jacob's Heirat; der todtkranke und wieder gesunde Hiskias; der Heiland Israels, Gideon; Jacob's Tod und Begräbnis. Auch die kurzen Unterabtheilungen sind reichlich mit Überschriften ausgestattet, wie: der prahlende Goliath, der Betrug Labans u. s. w. Naiver Ernst wechselt mit Schalkhaftigkeit des Ausdrucks. Musikalisches Interesse erwecken nur wenige Stellen dieser biederen Musik, auch ist die Charakteristik eine äußerliche

Details.

Aus den vorstehenden Werken Kuhnau's lassen sich als bedeutsamere, oder anregende Stücke bezeichnen: die 3. Partie in Edur, die Präludien Cdur und Gdur aus der Clavierübung 1. Th.; aus dem 2. Th. die 2. Partie Dmoll, Präl. u. Sarabande Cmoll, Präl. Hmoll, endlich die Sonate Bdur; in den frischen Clavierfrüchten sind besonders die 4., dann aber auch die 1., 3. und 6. Sonate interessant, aus den biblischen Sonaten einzelne Theile der 1., 3. und 6. Sonate. — Unwillkürlich und oft wird man bei Kuhnau an Händel erinnert, wie wir dies bei anderen Componisten des 17. Jahrh. schon wiederholt beobachtet haben.

Kuhnau schrieb noch Choralbearbeitungen für die Orgel, Motetten und andere geistl. Vocalstücke. Von schriftstellerischen Arbeiten wurde von ihm ein theoretisches Werk in lat. Sprache 1688 herausgegeben; ein humoristischer Roman „Der musikalische Quacksalber" erschien 1700. In seinen Vorreden zu den Clavierwerken ist Kuhnau bei anscheinender Bescheidenheit etwas selbstgefällig und breitspurig.

Schriftst. Arbeiten.

Wir müssen darauf verzichten den zahlreichen noch übrigen Erscheinungen der Orgel- und Claviermusik dieser Epoche eine ausführliche Betrachtung zu widmen. Nur eine knappe Übersicht ist hier gestattet.

Andere Orgel- und Claviercomponisten.

Aus der vorigen Epoche reichen noch in diese hinüber Hassler und Erbach: der ersten Hälfte des 17. Jahrh. gehören an die Organisten Steigleder und Kindermann. Nennenswerth ist ein Tabulaturbuch für Orgel oder Clavier von Scherer, 1664 in Stich erschienen. Johann Krieger (1652—1735), jüngerer Bruder von Joh. Phil. Krieger (S. 175), hat nebst geistlichen Liedern, Kirchenmusik u. s. w., zwei Clavierwerke mit Suiten und contrapunctischen Stücken 1697 und 1699 in Nürnberg veröffentlicht. Bedeutend sind die Toccaten von Joh. Speth, welche in seinem 1693 erschienenen Orgelwerk enthalten sind. Hervorzuheben sind Georg Böhm in seinen Choralbearbeitungen und Suiten, Joh. Gottfr. Walther (Verfasser eines biographischen Lexikon) durch seine Orgelstücke, beide durch ihren Einfluss auf Seb. Bach hervortretend.

Joh. Krieger.

Speth.

G. Böhm.

Gottfr. Walther.

Speziell für die Claviermusik der ersten Hälfte des 18. Jahrh. sind anzuführen: Joh. Casp. Fischer mit Partien, Präludien und Fugen, Chr. Petzold (S. 166), Chr. Graupner (auch in Hamburg thätig) mit Sonaten und Partien: von Franz Ant. Maichelbeck kennt man zwei Werke unter den Titeln „Die auf dem Clavier spielende und lehrende Cäcilia", 1736 und 1738 gedruckt. Der Organist Joh. Peter Kellner hat auch Claviersuiten 1748 und 1752. In die nächste Epoche reichen schon Nichelmann (Cembalist Friedrich II.) und Wagenseil (in Wien). — Von Tonsetzern, die wir auf anderen Gebieten kennen gelernt, sind in ihren Clavierwerken erwähnenswerth: Graun (S. 170), Mattheson (S. 144), Telemann (S. 144) mit Concerten, Fantasien etc. für Clavier und Fugen für Orgel. — Die Angehörigen der Familie Bach, sowie seine Schüler, werden im Zusammenhange mit diesem Meister zu nennen sein.

J. Casp. Fischer.

Maichelbeck.

Der Orgel- und Claviermusik weit untergeordnet ist die Violin- und symphonische Instrumentalmusik Deutschlands im 17. Jahrhundert. Wohl werden einige deutsche Violinspieler mit Auszeichnung genannt, doch tritt die Violine als Soloinstrument noch wenig hervor. Anzuführen sind: Joh. Schop (S. 70), der 1633 und 1644 mehrst. Instrumentaltänze herausgab, Joh. Furchheim mit Stücken für 5 Instrumente, Thom. Baltzar, der als Violinvirtuose in England Aufsehen erregte und dort ein Werk mit Kammersonaten *The Division Violin* erscheinen ließ, dann der reisende Violinist Joh. Fischer. Bedeutender als diese sind Strungk, Walther, Biber.

Violin- und symph. Musik.

Schop.

Furchheim.

Baltzar.

Nic. Adam Strungk's (S. 147) Violinstücke sind nicht nachweislich.

Joh. Jak. Walther.

Dagegen ist von Joh. Jac. Walther (nicht zu verwechseln mit dem vorgenannten Joh. Gottfr. W.) Manches erhalten. Ein Werk Scherzi da Violino solo con B. c. erschien in Dresden 1676, ein anderes, „Violinischer Lustgarten" für eine und mehrere Violinen in Mainz. Es sind suitenartige Stücke, in denen eine ansehnliche Technik entfaltet erscheint, auch Tonmalereien, wie der Kukuksruf, die Nachtigall u. s. w. vorkommen. Gediegener in Form und

Biber.

Satz ist Heinr. Joh. Biber, geb. 1644 zu Wartenberg in Böhmen, gest. 1704 als fürsterzb. Kapellmeister und Truchseß in Salzburg. Ein Meister seines Instruments, ließ er sich auch vor Leopold I. hören, der ihm den Reichsadel verlieh. Das wichtigste seiner Werke ist eine Sammlung von 8 Violinsonaten mit bez. Bass, 1681 in Salzburg veröffentlicht (mit dem Porträt des Componisten). Diese Sonaten mögen zu ihrer Zeit beliebt gewesen sein, uns erscheinen sie nüchtern und altmodisch und in ihren Variationen gleich Violinetuden. Noch andere Instrumentalwerke werden genannt; auch ein mus. Drama ist von ihm handschriftlich bewahrt.

Symphonische Instrumentalmusik.

Die symphonische Instrumentalmusik löst sich nur langsam von der chormäßigen Behandlung ab. Den neu entstehenden Formen des Auslandes folgt sie in handwerksmäßiger Nachahmung. Da gibt es Symphonien, Toccaten, Canzonen, Suiten mit allerhand fremdländischen Tanzformen, Intraden, Lieder. Dass in den Liedern und Tänzen, welche der Volksmusik entstammen, auch das deutsche Element zur Geltung kam, ist selbstverständlich. An mehrstimmigen Instrumentalsätzen herrscht im 17. Jahrh. kein Mangel: auch die protestantischen Tonsetzer, wie Melch. Franck, Prätorius, Schein, Hammerschmidt, Briegel, Rosenmüller u. s. w. stellen sich mit solchen ein. Zu erinnern ist hier ferner an Kusser, Krieger, vor Allem an Georg Muffat.

Fremder Einfluss.

Von Ende des 17. Jahrh. steht die deutsche Violin- und Instrumentalmusik völlig unter italienischem und französischem Einfluss. Die italienischen Violinisten sind die Lehrmeister der deutschen: Berühmtheiten wie Farina, später Corelli, Torelli, Vivaldi, Veracini weilten in Deutschland und machten Schule. Die italienischen Formen der Violinsonate und des Concerto grosso wurden von den Deutschen aufgenommen. Aber auch der französische Geschmack übte eine mächtige Anziehungskraft. Die französische Ouverture nach dem Vorbilde Lully's, die französische Suite mit ihren Tanzformen wird in Deutschland heimisch.

In der Zusammenstellung der Instrumente ist auch hier jene von 2 Violinen und Bass überwiegend. Zahlreich sind auch die „Trios", bestehend aus dem zweistimmigen Claviersatz und der Violine oder Flöte als dritte Stimme.

Violinmeister.

Die deutschen Violinmeister der ersten Hälfte des 18. Jahrh. haben nur wenige bedeutendere Namen aufzuweisen.

Pisendel.

Joh. Georg Pisendel (1687—1755) lernte bei Torelli, später bei Vivaldi. Als Concertmeister in Dresden (S. 166) soll er viel zur Verfeinerung des Orchesters beigetragen haben. Seine Compositionen bestehen in Concerten und Sonaten, sowohl für mehrere Instrumente, als auch für Violine solo.

Was Pisendel für Dresden, war für Berlin Joh. Gottl. Graun (1698—1771), der ältere Bruder des Operncomponisten. Zum Violinspieler bildete er sich unter der Leitung Pisendel's, dann unter jener Tartini's in Padua heran. In Friedrich II. Diensten stand er bis an sein Ende. Als Componist schrieb er nach italienischem Muster Concerte, Sonaten für zwei Violinen und Bass; nur 6 Trio's für Clavier und Violine erschienen in Druck.

Joh. Gottl. Graun.

Interessanter, schon durch seinen Lebenslauf, ist Franz Benda, geb. 1709 zu Benatek in Böhmen, als der älteste Sohn eines armen Webers und wandernden Musikanten. Bei den Jesuiten in Prag erzogen, schloss er sich später einer herumziehenden Musikbande an. Ein blinder Jude, Namens Löbl, soll ihn in die Geheimnisse des Violinspiels eingeweiht haben, worauf er sich unter Graun weiterbildete. Sein übriges Leben gehört Warschau, Dresden, endlich Berlin an. Hier ward er 1771 der Nachfolger Joh. Gottl. Graun's als Concertmeister und starb 1786. Von seinen zahlreichen Violinwerken wurden einige, und zwar Violinsoli und Etuden nach seinem Tode veröffentlcht: einen bleibenden Werth können sie ebensowenig beanspruchen, als jene Graun's. Seine vortreffliche Methode aber pflanzte sich in seinen Schülern fort, deren bedeutendster F. W. Rust war. Franz Benda gehörte einer ausgedehnten Musikerfamilie an, deren Mitglieder ihre Thätigkeit in der folgenden Epoche entfalten.

Franz Benda.

Einen vornehmen Rang in der Kunst des Violinspiels nahm von Mitte des 18. Jahrh. die Mannheimer Schule ein. Nur der Begründer derselben ist an dieser Stelle zu beachten. Joh. Carl Stamitz, geb. 1719 zu Deutschbrod in Böhmen, war der Sohn eines Schulmeisters, von dem er den ersten Unterricht erhielt. Über seine weitere musikalische Ausbildung ist nichts bekannt. 1745 kam er als Concertmeister nach Mannheim, wo sich das Orchester zu einer vielbewunderten Körperschaft erhob, und verblieb daselbst bis zu seinem Tode 1761. Stamitz war ein fruchtbarer Componist von Concerten, Sonaten und Etuden für Violine, aber auch von Symphonien und Clavierstücken. Ein Theil seiner Werke wurde in Paris herausgegeben. Seiner Violinmusik lässt sich neben glänzender Technik auch ein deutscher Zug nachrühmen. Diese, wie auch seine Symphonien haben ihr Verdienst, wenn sie auch heute veraltet sind. Ein vorzüglicher Violinist war auch sein Sohn Carl (1746—1801), der ebenfalls Symphonien, Concerte, außerdem Quartette und Trio's geschrieben.

Mannheimer Schule.

J. Carl Stamitz.

Neben der Violine nahm damals und in der nächstfolgenden Zeit die Flöte als Soloinstrument einen Rang ein, den wir heute verwundert betrachten. Der berühmteste Meister auf diesem Instrumente war im 18. Jahrh. Joh. Joachim Quanz (Quantz). Als eine der Hauptpersonen des Musikerkreises Friedrich d. Gr. haben wir ihn bereits kennen gelernt. Nicht allein als Flötist, sondern als tüchtiger Tonsetzer und Schriftsteller macht er Anspruch auf Würdigung.

Flöte.

Quanz.

Leben.

Quanz wurde 1697 als Sohn eines Schmiedes in der Nähe von Göttingen geboren. Seine musikalische Erziehung war eine zunftmäßige. Als Lehrling eines Stadtmusikus in Merseburg wurde er mit verschiedenen Instrumenten vertraut: doch war die Violine sein Hauptinstrument. Ein freundliches Geschick entzog ihn bald diesen kleinlichen Verhältnissen und führte ihn 1716 nach Dresden, wo er unter dem Einfluss trefflicher Künstler einen weiteren Horizont gewann. Als Oboist kam er 1718 in die polnische Kapelle des Kurfürsten, wendete sich aber mit Vorliebe der Flöte zu, auf welchem Instrumente er vorübergehend den Unterricht Buffardin's genoss. Die denkwürdige Aufführung bei der Krönung in Prag 1723 zog ihn auch dahin. Hierauf unternahm er große Reisen, welche ihn nach Italien, Frankreich, England führten. In Rom studirte er bei Gasparini, in Neapel lernte er Al. Scarlatti und Hasse kennen. In Paris ersann er wichtige Verbesserungen an seinem Instrument. In London sah er Händel an der Spitze seiner auserlesenen Sänger am Werke. 1727 nach Dresden zurückgekehrt wurde er bald von Friedrich II., damaligen Kronprinzen, in seine Nähe berufen, anfangs zu zeitweiliger Wirksamkeit nach Rheinsberg, dann von 1741 in bleibender Stellung nach Berlin. Als Lehrer des Königs, als sein Concertmeister und musikalischer Rathgeber, wie als fleißiger Componist wirkte er daselbst bis an sein fernes Lebensende. Er starb in Potsdam 1773.

Werke.

Seine ersten Flötensonaten mit Bass gab Quanz 1734 heraus: ihnen folgten erst 1759 als Op. II Duette für zwei Flöten. 1760 veröffentlichte er Oden (Lieder) auf Gellert's Dichtungen. Die große Masse seiner Instrumentalwerke blieb Manuskript. Die Zahl seiner Flötenconcerte mit Begleitung wird mit 300, jene der Flötensoli mit 200 angegeben: dazu kommen Duos, Trios u. s. w. In der Form schloss er sich den Italienern, namentlich Vivaldi an. Die Flöte verdankt ihm in dem Bau sowohl, als in der Behandlung einen großen Fortschritt. Als Schriftsteller bietet er in seiner Selbstbiographie (enthalten in Marpurg's hist.-krit. Beiträgen) eine reiche Fülle geschichtlicher Nachrichten. Sein wichtigstes Werk aber ist der „**Versuch einer Anweisung die Flute traversière zu spielen**" mit Exempeln, Berlin 1752. Von dem Erfolge dieses Werkes zeugen die wiederholten Auflagen und Übersetzungen in mehrere fremde Sprachen. Während alle seine Instrumentalcompositionen längst der Vergessenheit anheimgefallen, ist die Flötenschule von Quanz noch heute nicht ohne Interesse.

Flötenschule.

Zwei andere Instrumentalschulen stehen in enger Nachbarschaft zu der genannten: Phil. Em. Bach's „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" 1753 und Leop. Mozart's Violinschule 1756. Das Ansehen und der Einfluss dieser Schulen reicht weit in die nächste Epoche hinein.

Andere Instrumentalwerke.

Anderen deutschen Instrumentalisten haben wir bereits auf den Schauplätzen ihres Wirkens flüchtig begegnet. Ebenso sind die Instrumentalwerke von Tonsetzern dieses Zeitraums, wie Fux,

Telemann, Zelenka, Graun etc. an ihrem Orte erwähnt worden. Überragt werden sie Alle von dem größten Instrumentalmeister der Epoche — Seb. Bach.

Im Besitze von Instrumentalwerken der angeführten deutschen Tonsetzer befinden sich u. a. die folgenden *Bibliotheken*: Bibliotheken.

Berlin, k. Bibl.: Sweelinck (3 St. in einer handschr. Sammlung), Scheidt (Tabul. 1624, „Kraftblümlein" 1625), Froberger (Druckwerke 1693, 1696 u. eines o. J.), Kerl (handschr. Clavierst.), Poglietti (Handschr.), Murschhauser (Prototypon, 1. Theil, Druck), Joh. Pachelbel (Hexach. Apoll. Druck, Handschriftliches), W. H. Pachelbel (zwei Druckw. mit Präl. u. Fugen), Buttstedt (Clavierkunst 1713), Buxtehude (Handschr.), Muffat (Appartus 1690), Kuhnau (vier Druckwerke), Joh. Krieger (2 gedr. Clavierwerke), Speth (Toccaten, Druck), Lübeck (Clavierübung 1728), Maichelbeck (die lehrende Cäcilia 1738), Mattheson (die Fingersprache, Fugen 1735 u. 37), Telemann, J. P. Kellner, Graun (Instrumentalwerke in Man.). — Joachimsth. Gymnasium: Sweelinck (5 St. in einer handsch. Samml.), Scheidemann (Man.), Kerl (Man.), Toccates et Suites v. Pasquini, Poglietti und Kerl, Druck 1704, Froberger (Handschr. in deutscher Orgeltabul.), Kuhnau (1 Band 1719), Joh. Krieger (Partien 1697, Clavierübung 1699), J. Casp. Fischer, J. P. Kellner. — K. Institut f. Kirchenm.: Reincken (ein Stück), Kerl (Abschriften), Pachelbel (Hexach. Apoll., anderes), Muffat (Appar.). — Graues Kloster: Sweelinck (11 Stücke in einer handschr. Samml.). — K. Hausbibl.: Quantz (3 Conc. u. 3 Son. f. Flöte). — K. Hochschule: J. Casp. Fischer (Pièces de Clavessin, Drucke 1696 u. 99).

Wien, k. Hofbibl. Drucke: Ebner (Var. 1648), Kerl (Modulatio 1686), Buttstedt (Clavierkunst 1716), Georg Muffat (Appar. 1690, Florilegium I und II 1698 u. 1701), Gottl. Muffat (Componimenti 1727), Kuhnau (vier Werke 1689, 96, 1725, 26), Maichelbeck (Cäcilia 1736), Melch. Franck (deutsche Tänze f. Instr. 1623), Schmelzer (Violinsonaten 1664), Stamitz (Quartette, Telemann (Quartette). — Handschriften: Froberger (3 Bände Autogr., 1 B. Abschr.), Pachelbel (Clavierst.), Gottl. Muffat (verschiedenes f. Clav. u. Son. f. 2 Viol. u. Cello.

Wien, Ges. d. Musikfr.: Georg Muffat (Appar.), Fux (mehreres in Abschr.), Maichelbeck (Cäcilia 1738), J. P. Kellner (Druck), Mattheson (die Fingersprache [Fugen], 12 Flötenson., Druck). — Minoritenconvent: Murschhauser (Octitonium 1696, Prototypon, Drucke), Kuhnau (Clavierübung 1695), L. Casp. Fischer (Handschr.).

Salzburg, Museum: Biber (Drama „Chi la dura, la vince", Man.).

Klosterbibl. Göttweig: Ebner (1648), Kuhnau (1696), Kremsmünster und Melk: Muffat (Appar.).

Dresden, k. Priv.-Samm.: Quantz (viele Flöten- u. andere Instr.-Werke), Petzoldt (25 Clavierconcerte im Man. u. anderes), Pisendel (Violinconcerte etc. Handschr.), Poglietti (Handschr.). — Kath. Hofkirche: Zelenka (Instr.-Werke).

Leipzig, Stadtb.: Reincken (Variationen), Georg Böhm (Choralbearb.), Muffat (Appar.), Joh. Krieger (Druck 1684), Kerl (Handschr.). — Bibl. Peters: Froberger, Kuhnau.

München, k. Bibl.: Hassler, Erbach (Handschr.), Murschhauser (Octiton. 1696), Joh. Krieger (Druck 1697), L. C. Fischer (Druck).

Verschiedenes in den Bibliotheken: Stuttgart (Steigleder 1624), Weimar (Pachelbel, Tabulaturbuch handschr.), Göttingen (Biber, Druck), Nürnberg (Kindermann, Druck 1653), Hamburg (Sweelinck, theor. Werk Handschr.; Vocalstücke), Lüneburg (Scheidemann, Handschr.), Lübeck (Melch. Schildt, Scheidemann), Kopenhagen (Schildt, Scheidemann), Paris, Cons. (Froberger, 10 Suites Amsterd. gedr.; Joh. Jac Walther, Viol. Lustgarten 1699) u. s. w.

Neue Ausgaben.

Neue Ausgaben (Auswahl).

In Sammelwerken:

Commer, Musica sacra, 1. Band 1839: Froberger, Pachelbel (ca. 100 Orgelstücke), Georg Muffat, Walther, Zachau, Buxtehude, Bruhns. — Ders. Orgelcomp. aus dem 16—18. Jahrh.: Murschhauser (13 Orgelst.), Buxtehude, Speth (10 Toccaten).

C. F. Becker, Hausmusik 1840: Kuhnau (Sonate). — Ders. Ausgew. Tonstücke f. d. Pfte.: G. Böhm, Kuhnau, Gottl. Muffat.

Körner, der Orgelvirtuos: Ahle, Böhm, Briegel, Bruhns, Buttstedt, Buxtehude, Froberger, Fux, Kerl, Mattheson, Georg Muffat, J. Pachelbel, W. H. Pachelbel, Scheidt, Speth, Telemann, Walther, Zachau.

Farrenc, Le Trésor du Pianiste: Georg Muffat (Apparatus vollst.), Gottl. Muffat (Componimenti vollst.), Kuhnau (7 Sonaten), Kerl, Mattheson, Telemann.

Riegel, kirchl. Orgelspiel: Froberger, Kerl (8 Orgelst.), Fux, Pachelbel, Murschhauser, Gottl. Muffat (6 Orgelst.).

Pauer, Alte Claviermusik: Froberger, Kerl, Kuhnau, Murschhauser, Mattheson, Gottl. Muffat. — Ders. Alte Meister: Mattheson, Gottl. Muffat, Graun (Gigue), Froberger (Toccata Dmoll).

Weitzmann, Gesch. d. Clavierm.: Froberger, Gottl. Muffat.

Reissmann, Gesch. d. M.: Scheidt (Fortuna), Georg Muffat, Biber (Violinson.).

David, die hohe Schule des Violinsp.: Biber, Stamitz.

Ritter, Gesch. d. Orgelspiels, 2. Band 1884: Sweelinck, Hassler, Kindermann, Joh. Krieger, Pachelbel, Steigleder, Scherer, Speth, Kerl, Georg Muffat, Murschhauser, Vetter, Buttstedt, Walther, Ahle, Böhm, Briegel, Buxtehude, Scheidt, Froberger u. s. w.

Les Maitres de Clav., her. v. L. Köhler, Litolff: Murschhauser, Mattheson.

Class. Studien f. d. Pfte., Wien Haslinger: Georg Muffat (Passacaglia etc.), Pachelbel, Kuhnau.

Monatsh. f. Musikg., Jahrg. 1887 u. 1895), her. v. Eitner: Steigleder, Joh. Krieger.

Publik. der Ges. f. Musikf., her. von Eitner, 15. Band: Hassler H. L., Lustgarten (mit 11 Instrumentalsätzen), her. von Fr. Zelle.

In Gesammtausgaben:

Sweelinck, Ausg. der Niederl. Gesellschaft. 1. Theil: Werke f. Orgel u. Clavier, her. von Dr. Max Seiffert, 1894. — Vocalwerke (Regina Coeli, 18 Psalmen u. s. w.), Ausg. ders. Gesellsch. Bis 1899 e. 8 Bde.

Scheidt, Tabulatura in Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Band, herausg. v. Max Seiffert, Br. & H. 1892.

Buxtehude, Orgel-Compositionen, 2 Bände, her. von Spitta. Br. & H.

In den Denkmälern der Tonkunst in Österreich: Georg Muffat, Florilegium primum und Floril. secundum, beide her. von Dr. Heinrich Rietsch, 1894 u. 1895. — Gottl. Muffat, Componimenti, her. von G. Adler, 1896. — Froberger, Orgel- und Clavierwerke, 1. Theil, her. von G. Adler, 1897. 2. Th. (Suiten) 1899. — Ebner, Variationen (s. d. Kaiserwerke S. 177). —

In Einzelausgaben:

Sweelinck, 3 Fant., 3 Tocc., 4 Var., her. v. R. Eitner, Simrock 1870.

Reincken, Hortus musicus f. 2 Viol. u. Viola, Var. über „Schweigt mir vom Weibernehmen", beide her. in den Publ. der holländ. Gesellschaft, 13. u. 14. Heft.

Kerl, Toccata, Leipzig Senff.

Pachelbel, Ciaconna mit 13 Var., Fuge u. Fughetta, Berlin, Trautwein.

Buxtehude, 14 Choralbearb., her. von Dehn, Peters.
Georg Muffat, Passacaglia, Riet.-Biederm., Hasl. etc.
Apparatus, her. von S. de Lange, Riet.-Biederm. 1888.
Gottl. Muffat, 2 Suiten u. Ciac., her. v. Schletterer, Riet.-Biederm.
Suite, her. von J. G. Zahn, Kahnt.
Compon. in Suppl. zu Händel's Werken, Ges. A.
Mattheson, Doppelfugen, Hofm. — Gigue in Perles mus., Br. & H.
Graun, Gigue, Riet.-Biederm., Br. & H. etc.
Baltzar, Thom., Allemande, bearb. f. Violine u. Pfte. von Hugo Wehrle, Br. & H.
Walther Joh. Jac., „Gallo e Gallina," Sonate f. Violine, her. v. Medefind, Dresden Naumann.
Quantz, Concert Gdur f. Flöte, 2 Viol., Violetta u. bez. Bass mit Begl. von Streichinstrumenten, frei bearb. von Jul. Weissenborn, Br. & H.

Frankreich.

Wenden wir unsere Blicke nun nach Westen, so nimmt nur Frankreich in seiner Claviermusik unser Interesse lebhafter in Anspruch. Der Zustand der französischen Instrumentalmusik im 17. Jahrh. ist schon früher berührt worden. Die Zunft der Ménétriers und die kön. Banden übten ihre Tanzmusik in naturalistischer Weise aus. Rhythmus war und blieb das Hauptelement der französischen Musik. Lully allein vertritt in seinen Ouverturen, Tänzen etc. die kunstmäßige symphonische Musik: doch ist auch sein Tonsatz ein dürftiger. Um die Kunst des Violinspiels stand es kläglich: noch 1703 soll Niemand in Paris im Stande gewesen sein, die Corelli'schen Sonaten zu spielen. Von Anfang des 18. Jahrh. macht sich der Einfluss italienischer Vorbilder bemerkbar. Manche französische Violinspieler machten ihre Schule in Italien, wie Anet bei Corelli in Rom, Leclair bei Somis in Turin, Pagin bei Tartini in Padua.

Violinkunst. Componisten.

Als frühzeitige erhaltene Proben der französischen Violinkunst lassen sich anführen: ein Beispiel in Mersenne's Harm. universelle 1636, einige Stücke von Geigerkönigen; dann folgen Lully mit seinen Instrumentalsätzen und dessen Schüler Marais mit gedruckten Violinstücken. Etwas zahlreicher erscheinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. die Componisten für Streichinstrumente: Rebel d. Ä. mit Pièces p. le Violon av. B. c. 1705, Duval, Francoeur, Anet, dessen Schüler Senaillé, welche Sonaten nach italienischem Muster schrieben, noch Pagin, Travenol, Aubert. Der einzige bedeutendere Violinmeister dieses Zeitraums ist Leclair.

Leclair.

Jean Marie Leclair (1697—1764) war zuerst Tänzer und Balletmeister in Turin, wo er im Violinspiel von Somis ausgebildet wurde. 1729 kam er nach Paris und gelangte in seiner Kunst zu Ansehen. Er veröffentlichte Sonaten für Solovioline mit Bass, für 2 Violinen, Concerte mit Begleitung von Streichinstrumenten. In diesen allerdings veralteten Stücken vereinigen sich oft italienische Formen mit französischer Grazie. Eine Sonate in Cmoll „le tombeau" ist bekannt geworden. Auch eine Oper *Glaucus et Scylla* brachte er 1747 zur Aufführung. Leclair wurde 1764 in Paris ermordet.

Erst mit dem Erscheinen Viotti's in Paris 1782 gewinnt das französische Violinspiel Bedeutung, und in seinem Schüler Rode, in Kreutzer und Baillot betritt die französische Violinschule den Schauplatz.

Das französische Orchester stand noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. hinter dem italienischen zurück, doch haben die Franzosen um Bau und Technik der Blasinstrumente ihre Verdienste. Vor Allem ist darin die Familie Philidor zu nennen.

Blasinstrumente.

Philidor.

Michel Danican, genannt Philidor, und sein Sohn waren geschickte Oboisten der k. Kapelle unter Ludwig XIII. und Ludwig XIV.; ein Philidor war um 1702 Fagottist, andere Familienglieder wirkten als Flötisten. Von André Philidor (—1735) stammt die seinen Namen tragende handschr. Sammlung altfranzösischer Musik. Dessen Sohn François-André, einer der frühesten Componisten der Opéra comique, war auch als Schachspieler berühmt. — Als vorzügliche Flötisten sind aus diesem Zeitraum noch zu nennen Blavet und der in Dresden wirkende Buffardin.

Laute. Gaultier.

Wichtiger ist Frankreich auf dem Gebiete der Lautenmusik. Glänzend vertreten ist dieses Instrument durch Denis Gaultier l'ainé, der zwischen 1660 und 1680 Mitglied der k. Kammermusik und ein geschmackvoller Tonsetzer war; er gab 1664 ein Lautenbuch heraus. Von einem anderen Gaultier, le jeune genannt, erschienen ebenfalls zwei Bücher Lautenstücke.

Clavier. Orgel.

Wir gelangen zu dem geschichtlich bedeutendsten Zweige der französischen Instrumentalmusik, der Claviermusik. Obwohl mit der Orgel in enger Beziehung ist das Clavier doch überwiegend. Die französischen Orgelspieler waren mehr auf äußere Wirkung, als auf gediegene Kunst bedacht. Der fugirte Styl ist spärlich und mittelmäßig vertreten, die eigentliche Fuge ist ihnen fremd. Gerne bedienen sie sich der Verzierungen; Register und Pedal werden zu Klangeffekten, unter denen auch der „Donner" nicht fehlen darf, verwendet. Der weltliche Ton schlägt durch.

Organisten.

Von namhaften französischen Organisten und Orgelcomponisten des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrh. sind anzuführen: Dumont, Louis Couperin, le Begue, d'Anglebert, Nivers, Raison, Lalande, La Guerre, Fr. Couperin, Marchand, Rameau, Dandrieu, Daquin, Calvières. Die Mehrzahl derselben gehört gleichzeitig und vorzugsweise der Claviermusik an. Vielleicht das bedeutendste Orgelwerk aus dieser Gruppe ist le Begue's Pièces d'orgue in 3 Büchern 1676 mit Offertorien, Noëls etc. und einer Anweisung zum Registriren. Nivers, der 1665—1675 mehrere Bücher Orgelstücke herausgab, war auch Vocalcomponist und gelehrter Schriftsteller.

Claviermusik.

Die altfranzösische Claviermusik ist in den Formen klein, im Tonsatz leicht gefügt, im Ausdruck zierlich. Lied- und Tanzformen erscheinen in Gruppen vereinigt, deren einziges Band die gleiche Tonart bildet. Die Tonalität ist durchaus die moderne. Die Melodie ist mit einem durchsichtigen Gewebe von Verzierungen überdeckt. In den Tanzformen ist der Rhythmus scharf ausgeprägt. Die Begleitung wird durch eine mäßige Polyphonie belebt. Eine feine Empfindung durchzieht diese kleinen Stücke, doch ist diese in einen beschränkten Kreis gebannt. Einen Grundzug dieser Claviermusik bildet die darstellende Richtung. Die zahllosen, bunten Überschriften der einzelnen

Stücke decken sich selten mit dem musikalischen Inhalt und erscheinen uns meist als rein äußerliche oder unverständliche Aushängschilder. Die Blüthe der altfranzösischen Claviermusik fällt in die Zeit Ludwig XIV. und seines Nachfolgers: auch trägt sie manche Züge des Hofgeschmacks an sich. Die gemessene Etikette, die gezierte Galanterie, der Rococostyl, die künstlich zugestutzte Natur, wir können sie in ihr abgespiegelt finden. Als Hauptvertreter dieser Claviermusik ragen hervor: Chambonnières, ihr Begründer, Couperin, ihr Höhepunkt, Rameau, ihr letzter Ausläufer. In zweiter und dritter Linie stehen: le Begue, Louis Couperin, d'Anglebert, Marchand, Dandrieu, Daquin.

Chambonnières.

André Champion de Chambonnières (ca. 1600—1670) war Hofclavierspieler Ludwig XIV. Er erfreute sich eines weitreichenden Rufes, der weiche Anschlag in seinem Clavierspiel wird besonders gerühmt, seine Compositionen waren in Abschriften verbreitet. Erst in seinem Todesjahre 1670 gab Chambonnières zwei Bücher *Pièces de claveßin* heraus. Die in denselben enthaltenen kleinen Stücke sind zu Suiten verbunden, deren Zahl im Ganzen 13 beträgt. Seine Melodie hat einen naiven, zuweilen schwermüthigen Ausdruck. Die der französischen Claviermusik eigenthümlichen Verzierungen (agréments) finden sich schon bei ihm in voller Ausbildung. Als seine Schüler werden genannt: Hardelle, le Bègue, d'Anglebert, Louis und François Couperin.

Couperin

François Couperin gehört einer Musikerfamilie an, deren Verzweigungen sich über mehr als ein Jahrhundert erstrecken. Er ist 1668 in Paris geboren. Um 1700 als Organist der k. Kapelle und Hofclavierspieler angestellt, wirkte er auch als Clavierlehrer in der kön. Familie. Bei Hofe war Couperin sehr beliebt: jeden Sonntag musste er sich nach Versailles begeben, um sich hören zu lassen. Bald strahlte sein Ruhm in hellem Glanze, seine Compositionen wurden bewundert und fanden große Verbreitung. Die letzten Jahre seines Lebens waren durch Kränklichkeit getrübt: er starb 1733. Die von Couperin veröffentlichten Werke bestehen in vier Büchern *Pièces de clavecin*, welche zwischen 1713 und 1730 in Stich erschienen, und einer Clavierschule unter dem Titel *l'Art de toucher le Clavecin* 1716 (2. Aufl. 1717). Auch Concerte für 2 Viol. und Bass und Gesangsstücke sind zu erwähnen.

Pièces de Clavecin.

Inhalt und Beschaffenheit.

Die vier Bücher Clavierstücke enthalten zusammen 27 Ordres (Suiten), jede mit einer Anzahl von kleinen Stücken. Die meisten derselben tragen Überschriften, manche sind blos mit Allemande, Courante, Sarabande etc. bezeichnet. Vorherrschend ist die Rondeauform, in welcher das stets wiederkehrende Thema mit Zwischensätzen (Couplets) wechselt. Einigen Suiten ist eine Begleitung von Violine, Flöte oder Oboe hinzugefügt, sie tragen die Bezeichnung Concerts royaux. Couperin's Stücke sind mit Verzierungen überladen; sie kommen in großer Mannigfaltigkeit zur Anwendung und haben wesentliche Bedeutung. Couperin hat auch eine Anweisung zur Ausführung seiner Verzierungen gegeben. Da finden sich das Pincé (umgekehrter Pralltriller), Tremblement (Triller), Double (Doppelschlag), Coulé, Port de voix, Suspension, Verzierungen, deren Namen und Zeichen zum Theil nicht mehr gebräuchlich sind.

Couperin's Stärke ruht in seiner feinen, biegsamen und durchaus sangbaren Melodie; meist graziös, und beschaulich ist ihr doch auch tieferer Ausdruck nicht fremd. Rhythmisch belebt ist er zugleich in seinen Tanzformen. Die knappen, klar gegliederten Stücke ermangeln jeder thematischen Ausgestaltung oder Durchführung. Ein Streben nach poetischer Darstellung und Charakteristik drückt sich in den mannigfaltigen Überschriften aus. Zuweilen wird die Absicht des Tondichters auch glücklich erreicht.

Überschriften.

Die Überschriften gruppiren sich in musikalische Porträts, Charakter-, Natur- und Genrebilder, endlich in solche, welche bizarr oder unverständlich sind. Die Porträts beziehen sich vermuthlich auf Damen des Hofes, in den Naturszenen überwiegt das Idyllische, in den Genrebildern das Komische. Diese Gruppen lassen sich beispielsweise in der folgenden bunten Reihe leicht herausfinden: l'Enchanteresse, la Prude, la Ténébreuse, la tendre Nanette, la Seduisante, la Distraite, les Bergeries, les Ondes, les Moissoneurs, les Papillons, le point du jour, le Rossignol en amour, les Tricoteuses, les trois Veuves, la Milordine, le Bavollet flottant, le Gaillard boiteux, la Linotte effarouchée. Dass schon die Zeitgenossen sich über diese oft abenteuerlichen Titeln lustig machten, erfahren wir aus einer der Vorreden Couperin's, welche überhaupt des Interessanten manches bieten.

Details.

Die beiden ersten Bücher der Clavierstücke überwiegen die letzteren an Werth. Als besonders anmuthende Stücke lassen sich anführen: La tendre Nanette mit zierlich-naivem, la Voluptueuse mit wärmerem Ausdruck, die idyllischen Bergeries, die derb-volksmäßigen Moissoneurs, die melancholische Bandoline, die schwermüthige Favorite, eine bedeutende Passecaille in Hmoll, eine Allemande für 2 Claviere, denen noch manches andere Stück anzufügen wäre. Bei zweckmäßiger Auswahl unter den vielen gleichartigen Stücken und entsprechendem Vortrag derselben, werden sie auch heute ihre Wirkung nicht verfehlen.

Bedeutung.

Als Tonsetzer ist Couperin weder gelehrt noch vielseitig. Der von ihm ausgebildete Clavierstyl übte aber einen weittragenden Einfluss, namentlich auf die Deutschen. In der kleinen Gattung, die er pflegte, war er ein großer Meister. Couperin ist der Chopin seiner Zeit.

Rameau als Claviercomponist.

Rameau als Claviercomponist ist der Nachfolger Couperin's; er schließt sich diesem in der Form und dem Style an. Ursprünglicher und innerlicher ist Couperin, an Glanz und Mannigfaltigkeit übertrifft ihn Rameau. Er ist auch der bedeutendere Musiker. Die Clavierwerke Rameau's, bestehend in drei Büchern *Pièces de clavecin* und einem vierten mit Concerten, erschienen in Paris 1706, ca. 1724, 1736, 1741. Den Inhalt bilden Suiten in der Form Couperin's mit Charakterstücken und Tänzen. Auch bei ihm sind Überschriften in reicher Zahl und bunter Art zu finden und ihnen entspricht häufig die treffende Charakteristik der Musik. Manche Tänze der Suiten sind aus seinen Opernballeten entlehnt. Die Concerte (Trios), für Clavier, Violine oder Flöte und Gambe geschrieben, bilden Suiten in der üblichen Form. Die Instrumentalstimmen sind darin selbständig geführt, wenn auch nicht ohne Härten, die Erfindung ist in manchen Stücken eine anmuthende. Dieselben Concerte nebst einigen

anderen Clavierstücken wurden auch von Rameau als Sextette für 3 Violinen, Alto und 2 Bässe eingerichtet.

Rameau nähert sich unserem modernen Geschmack beträchtlich, und nicht wenige seiner Clavierstücke werden noch heute mit Vergnügen und Interesse gehört, wie z. B. die Gavotte mit Variationen in Amoll, die Charakterstücke *le Rappel des oiseaux*, *la Poule*, *l'Enharmonique*, *le Tambourin* (aus *les fêtes d'Hébé*), Rigaudon (aus Dardanus), Musette u. s. w. Mit Rameau erlischt die altfranzösische Clavierschule.

Neben den Koryphäen der französischen Claviermusik können die Anderen nur eine flüchtige Erwähnung finden. Von Louis Couperin (1630—1665) sind Clavierstücke handschriftlich erhalten. Nicolas le Bègue (1630—1702), Hoforganist, gab 1677 Pièces de Clavessin heraus. Von Henri d'Anglebert, ebenfalls Hofclavierspieler Ludwig XIV., ist ein Buch Pièces de Clavessin mit einem Anhang von Orgelstücken vorhanden. Louis Marchand (1671—1732), eine Modeberühmtheit seiner Tage, hat Clavierstücke veröffentlicht, welche seinen Namen nicht auf die Nachwelt gebracht hätten, wäre derselbe nicht durch den schon erwähnten Wettkampf mit Bach (S. 167) bekannt geworden. François Dandrieu, Organist, gab 1724—1735 mehrere Bücher mit Clavierstücken heraus; von Louis Claude Daquin (1694—1772), Schüler Marchand's, ist ein Buch Pièces de clavecin v. J. 1735 vorhanden.

Louis Couperin. le Bègue. d'Anglebert. Marchand. Dandrieu. Daquin.

Die Niederlande, deren musikalischer Ruhm längst verblichen, haben in unserer Epoche einige namhafte Orgel- und Claviermeister aufzuweisen. Die Organisten waren auch zugleich Carilloneurs.

Niederlande.

Das Carillon (Glockenspiel) war in Belgien schon von altersher beliebt. Von den Kirchthürmen herab ertönte es in die Ferne. Im 17. Jahrh. entwickelt es sich zu einem Instrument mit abgestimmten Glocken, welche durch eine Tastatur zum Anschlag gebracht werden. Man konnte darauf zwei- und dreistimmig spielen.

Carillon.

Peter Philipps, Carl Luython, Pierre Cornet, später van Noordt, sind Namen von niederländischen Orgelmeistern. Der bedeutendste derselben, Peter Sweelinck, steht an der Spitze der deutschen Orgelkunst. Die späteren belgischen Organisten sind vorwiegend Clavierspieler. Ihre Werke erheben sich nicht über die Mittelmäßigkeit und können den Vergleich mit den Franzosen und Deutschen nicht aushalten. Der Berühmteste aus diesem Kreise ist Mathias van den Gheyn (1721—1785), Organist und Carilloneur in Löwen. Noch sind zu nennen Pierre de Paapen, Jacques Lafosse, Hector Fiocco, Raick. Für ihre Clavierwerke, meist Suiten, kann man sich nicht erwärmen; sie sind nüchtern und eine Atmosphäre des Zünftigen haftet an ihnen. Am ansprechendsten erscheint noch Fiocco, der in seinen kleinen Stücken an Couperin erinnert. Gheyn ist altmodisch, leer und äußerlich, in seinen Divertimenti etwas besser als in den Suiten.

Orgelmeister. Claviermusik. van den Gheyn.

Von den belgischen Violinisten haben wir Volumier in Dresden kennen gelernt (S. 166), Camargo hat zwei Werke mit Violinsonaten. Kennis spielte vor Maria Theresia und hat zahlreiche Symphonien, Concerte, Sonaten in Paris und London erscheinen lassen. Maldere schrieb auch Streichquartette, welche 1757 herauskamen.

Violinisten.

In Spanien sind als Organisten dieser Epoche Lorente, Nasarre und Don Manuel de Nebra, in Portugal Coelho, welcher 1620 eine Sammlung *Flores de musica* herausgab, zu nennen.

Spanien und Portugal.

England.

Die englische Instrumentalmusik dieser Zeit ist von geringem Belang. National in ihrer alten Claviermusik werden die Engländer im 17. Jahrh. Nachahmer der Franzosen und Italiener. Die 24 Violons du Roy, später die Violinsonaten Corelli's bilden die Muster ihrer instrumentalen Kunst. Doch sind auch die Formen ausländisch, der musikalische Inhalt ist plump und reizlos, englisches Fabrikat. Bald wimmelte es in England von fremden Instrumentalisten. Fast alle italienischen Violinvirtuosen von Bedeutung holten sich in England Ruhm und Gold. Im Orchester der Londoner Oper saßen meist Deutsche.

Organisten.

An heimischen Organisten ist jedoch kein Mangel: in ihren Reihen sind auch die Instrumentalcomponisten zu suchen. Wir haben schon Gelegenheit gehabt sie in den Namen Orlando Gibbons, Locke, Humphrey, Blow, Henry Purcell, Dr. Pepusch, Croft, Greene, Boyce, Arne im VI. und IX. Capitel kennen zu lernen. Als vorzügliche Orgel- und Clavierspieler wären hier noch William Babell und Joseph Kelway hinzuzufügen. Das Händel in seinen Instrumentalwerken sie Alle überragt braucht nicht erst versichert zu werden.

Bibliotheken.

Instrumentalwerke von den vorstehend angeführten Franzosen, Niederländern u. s. w. können in folgenden *Bibliotheken* nachgewiesen werden:

(Sämmtlich Drucke oder Stiche, wenn nicht anders bezeichnet.)

Paris, Bibl. nat.: Handschr. Sammlung Philidor (mit Stücken von Mènétriers), Sammelband mit handschr. Clavierstücken (dar. Dumont, Louis Couperin, Chambonnières, le Bègue etc.), Chambonnières (2. Band der Clavierst. 1670), Couperin, Rameau, le Bègue (Clavierstücke 1677, ein Band), d'Anglebert (Clavierst. 1689), Nivers (3 Bde Orgelst.), Marchand (2 Bände Clavierst.), Daquin (Clavierstücke 1735) etc.

Paris, Bibl. du Cons.: Chambonnières (beide Bände Pièces de Clav. 1670, sehr selten), Couperin (Pièces de Clav., l'Art de toucher le Clav. 1716), Rameau (4 Bände Clavierst.), le Bègue, d'Anglebert, Dandrieu, Daquin, Lully J. B. (Lessons for the Harpsichord, London o. J., zweifelhaft), Lady's Entertainment, Sammelwerk engl. Clavierstücke, 5 Hefte, London 1709—1738, Simpson's Violinschule, London 1667.

Berlin, k. Bibl.: Couperin (l'Art de toucher le Clav.), le Bègue (2 Bde.), d'Anglebert, Daquin, Noordt (Tabulaturb. 1659), Coelho (Flores de musica 1620) etc. — k. Kupferstichsammlung: Den. Gaultier (62 Lauten-Stücke in einer Prachthandschr.).

Wien, k. Hofbibl.: Marais (Pièces à 1 et 2 violes 1686), Senaillé (Violinsonaten 1710, 1721), Aubert (Violinsonaten und Concerte), Leclair (Sonate a 2 violons, 2 Hefte, Sonaten f. Viol. u. Bass, Concerte f. 3 Viol.), Couperin (3 Bde Pièces de Clav. und ein Band Concerts), Rameau (Nouv. Suites de Clav., Pièces de Clav. 1736), d'Anglebert, Dandrieu. — Ges. d. Musikfr.: Couperin (4 Bücher Pièces de Clav.).

London, Brit. Mus.: Locke (Melothesia etc. Lehrbuch und Clavierstücke 1673), Lully (Lessons for the Harpsichord).

Oxford, T. W. Taphouse: Musick's Handmaid, new lessons for the Virginals or Harpsichord, London 1678. — Suits of the most celebrated lessons for the Harpsichord, coll. by Babell, London 1712. — Dr. Pepusch (Concert f. Streichinstr., Orig.-Man.).

Neue Ausgaben.

Neue Ausgaben (Auswahl).

In Sammelwerken:

Cartier, l'Art du Violon, Paris 1798: Senaillé, Pagin, Travenol, Aubert, Anet etc.

Alard, die klass. Meister des Violinsp., Schott: Leclair (2 Sonaten).
David, hohe Schule des Violinsp.: Leclair (2 Sonaten).

Farrenc, Le Trésor du Pianiste: Chambonnières (beide Bände vollst.), F. Couperin (56 Stücke), Rameau (36 Stücke), L. Couperin (Suites), le Bègue, d'Anglebert, Dandrieu, Daquin, Purcell (27 Stücke).

Mereaux, les Clavecinistes: Chambonnières, L. Couperin, Rameau etc.

Ritter, Gesch. d. Orgelspiels, 2. Band: d'Anglebert, le Bègue, Raison, Philipps, Luython, Cornet, van den Gheyn, Noordt, Coelho.

Pauer, Alte Claviermusik: Lully (Suite), Dumont, Chambonnières (4 Stücke), Couperin (3 Stücke), Rameau (7 Stücke), Gibbons, Arne. — do. Alte Meister: Couperin, Rameau, Loeilly. — do. Old engl. Composers: Purcell, Blow.

Les Maitres du Clavecin, her. von Köhler, Litolff: Chambonnières (4 Stücke), Couperin (ein Heft), Rameau (do.), Dumont, Lully, Gibbons, Loeilly, Arne. (Diese Sammlung enthält dieselben Stücke wie die obige von Pauer.)

Weitzmann, Gesch. d. Claviersp.: d'Anglebert, Couperin, Gibbons, Purcell.

Elewyck, les Clavecinistes belges, Brüssel 1863. 1. Band: van d. Gheyn (6 Suiten, 6 Divertimenti etc.), 2. Band: Andere Componisten, wie Paapen, Lafosse, Fiocco, Raick, Kennis etc.

Eslava, Museo español, Madrid 1854: Spanische Orgelst.

Mus. Antiquar. Soc., London 1843 und 1847: Gibbons (Fantasies in 3 parts for the Viols, 6 Clavierstücke).

In Gesammtausgaben:

Couperin, 2 Bücher Pièces de Clavecin, vollst. her. von Brahms und Chrysander in den Denkmälern der Tonkunst, Hamburg 1871.

Rameau, Prachtausgabe. Oeuvres compl., rev. von Saint-Saëns, 1. Band (Clavierstücke), 2. Band (Concerte und Sextette), Paris, Durand 1896.

Noordt, Tabulatura 1659 in der Ausg. der holl. Ges. f. Musikgesch., Br. & H. 1896.

Purcell, Clavierstücke in der Ausg. der Purcell-Society, Band VI.

In Einzelausgaben:

Chambonnières, Gaillarde, her. von Wilh. Clauss-Szarvady. —

Couperin: 12 Stücke her. v. Schletterer, Riet.-Biederm. — 8 Stücke, Leipzig Senff. — Allemande f. 2 Clav., Wien Doblinger. — Viele einzelne Stücke bei Br. & H., Ricordi, in franz. Ausgaben u. s. w.

Rameau: 12 Stücke her. von Schletterer. — 4 Stücke, her. von Krigar, Bote u. Bock. — Ausgabe von H. Riemann (5 Suiten, Concerte arr. f. 2 Clav.), Steingräber. — Gavotte u. Variat. Amoll in vielen Ausgaben bei Br. & H., Senff, Haslinger etc. — Andere Stücke in Einzelausg.

le Bègue, Fuge f. Orgel, Berlin Trautwein.

Marchand, Gavotte, her. v. J. F. Beyer, Bremen.

Daquin, Le Coucou, her. v. Dièmer, Paris.

XI.

G. Fr. Händel.

Leben und Wirken.

Händel und Bach sind die größten deutschen Tonmeister dieser Epoche. Als Zeitgenossen, als Meister derselben Nation und Kunst werden sie stets nebeneinander genannt. Doch wie grundverschieden sind sie in ihren Lebensbahnen, in ihrer künstlerischen Eigenart! Besser, als es der vergleichenden Analyse gelingen kann, enthüllen sich diese Unterschiede in der Betrachtung des Lebens und Wirkens der beiden Meister.

Lebensgeschichte. Halle.

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Feber 1685 zu Halle geboren. Er war der Sohn eines Wundarztes und herzoglichen Kammerdieners aus seiner zweiten Ehe mit einer Pastorstochter. Schon frühzeitig zog es den Knaben zur Musik, doch der Vater widerstrebte dieser Neigung. Eine Reise nach Weißenfels führte eine Wendung herbei. Der Herzog, welcher den siebenjährigen Knaben die Orgel spielen hörte, brachte den Vater zur Nachgiebigkeit. Friedrich kam nun zu dem Organisten Zachau in die Lehre. Er betrieb das Orgel- und Clavierspiel, lernte auch andere Instrumente kennen, studirte die Setzkunst, versuchte sich in eigenen Arbeiten. Nebstbei frequentirte er das Gymnasium. In das Jahr 1696 fällt eine Reise nach Berlin, wo der Knabe sich bei Hofe auf dem Clavier hören ließ. Im folgenden Jahre starb Händels Vater hochbetagt, drei Kinder in zartem Alter hinterlassend. 1702 bezog der junge Händel die Universität Halle, jedoch nur für kurze Zeit, gleichzeitig als Organist an der Domkirche wirkend. Bald darauf verließ er seine Vaterstadt.

Hamburg. 1703.

Erst mit dem Aufenthalte in Hamburg, in welcher Stadt er im Sommer 1703 anlangte, tritt Händel's Lebensgeschichte in deutlicheren Zügen hervor. Damals stand die Hamburger Oper in Flor, Keiser's Stern hatte noch nichts von seinem Glanze verloren, Mattheson entfaltete eine vielseitige Thätigkeit. Händel hatte sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen; er gab Musikunterricht, verschmähte es nicht, in dem Opernorchester als zweiter Violinist zu wirken, übernahm aber auch zuweilen die Begleitung am Clavier. Bald durfte er mit Mattheson abwechselnd am Dirigentenpult erscheinen. Dass Händel in Hamburg als Componist nicht unthätig blieb, ist erwiesen; namhaft zu machen sind jedoch nur einige grössere Werke. Mit der Johannes-Passion Postel's, welche Händel 1704 in Musik setzte, lieferte er noch keine gereifte Arbeit. Von größerem Interesse ist Händel's erste Oper Almira, welche in Hamburg am 8. Jänner 1705 in Szene ging, und zwar mit solchem Beifall, dass sie in rascher Folge 20 Wiederholungen erfuhr. Almira, von Feustking verfasst, hatte theils deutschen, theils

italienischen Text. Während der Vorbereitungen zur Aufführung dieses Werkes, kam es zwischen Mattheson und Händel zu dem bereits erwähnten Konflikt und nachfolgenden Duell, welches für letzteren nahezu einen tragischen Ausgang genommen hätte. Die beiden ehemaligen Freunde versöhnten sich bald wieder. Schon am 25. Jänner desselben Jahres folgte Händel's Nero, ausschließlich in deutscher Sprache, in welcher Oper Mattheson zum letztenmale als Sänger auftrat. Noch ein drittes dramatisches Werk, die Doppeloper Florindo e Dafne, entstand in Hamburg, wurde aber erst nach Händel's Abreise gegeben.

Italien. 1707.

Nun zog Händel nach dem gelobten Lande der Musiker, nach Italien. Im Jänner 1707 scheint er daselbst eingetroffen zu sein. Händel's Aufenthalt in Italien, der sich bis 1710 erstreckt, war für seine künstlerische Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Italien ward seine große Lehrmeisterin. Nicht in der Studirstube bei Zachau, sondern hier, unter den Eindrücken von Natur und Kunst, in lebendigem Verkehr mit den italienischen Tonkünstlern reifte sein Genie. Italien lehrte ihn die Behandlung der menschlichen Stimme, den leichten Schwung der Melodie, die plastische Gestaltung der Form. Auch den freien Blick in das Leben gewann Händel in Italien. Aus der Enge deutscher Kleinbürgerlichkeit trat er nun in die vornehmen, gebildeten Kreise Italiens, lernte ihre genialere Lebensführung kennen, wurde von aufmunternder Sympathie und der Gastfreundschaft der Großen getragen. Die Akademien begrüßten ihn als einen erlesenen Geist, die Kirche warf ihre Netze nach ihm aus, die Menge lernte ihn kennen und bewundern.

Florenz.

Händel verweilte nacheinander in Florenz, Rom, Venedig, Neapel, in den drei ersteren Städten wiederholt. In Florenz kam seine erste italienische Oper Rodrigo 1707 zur Aufführung, in Venedig 1708 Agrippina, welche eine große Popularität erlangte. Glänzte Venedig damals durch seine Oper, so that sich Rom durch seine schöngeistigen Akademien hervor. In dem Hause Ottoboni's führte Händel 1708 sein Oratorium *La Resurrezione* und eine Cantate *Il Trionfo del tempo e del disinganno* auf: dort trat er Corelli näher, maß sich mit Dom. Scarlatti. Im Juli desselben Jahres begab sich der junge Meister nach Neapel, um dort bis zum Herbst 1709 zu weilen. Hier entstand seine berühmte Cantate Acis und Galatea. Von sonstigen in Italien geschriebenen Compositionen Händel's lassen sich mit Bestimmtheit namhaft machen: eine Anzahl italienischer Solocantaten, von denen „Lucretia" sehr beliebt wurde, mehrstimmige Cantaten, die lateinischen Psalmen *Dixit Dominus* und *Laudate pueri*, einige französische Chansons. Ein zweichöriges Magnificat ist zweifelhaft. Händel's letzter Aufenthalt in Venedig wurde entscheidend für seine Zukunft. Hannoveraner und Engländer bildeten dort seinen Umgang, Einladungen und Anträge traten an ihn heran. Steffani und Baron Kielmansegg veranlassten ihn, mit ihnen nach Hannover zu reisen. Händel, zum Kapellmeister des Kurfürsten ernannt, wandte sich jedoch vorerst nach England.

Venedig.

Rom.

Neapel.

England. 1710.

Im Spätherbst 1710 betrat Händel zum erstenmale den englischen Boden, der seine zweite Heimat, die Stätte seiner Meisterschöpfungen, der Schauplatz seines Ruhmes werden sollte. Mit der italienischen Oper Rinald. 1711 im Haymarket-Theater gegeben, führte er sich vortheilhaft ein. Durch sein Clavierspiel machte er sich bei Hofe beliebt. Noch in demselben Jahre kehrte er aber nach Hannover zurück und übernahm als Kapellmeister die Leitung des Orchesters. Aus dieser Zeit stammen die Kammerduette nach dem Muster Steffani's, wahrscheinlich auch einige Oboenconcerte. Nicht lange währte es und Händel nahm einen Urlaub nach England und zwar, wie die Zukunft lehrte, auf Nimmerwiederkehr. Ende November 1712 traf er in London ein und debutirte mit dem *Pastor fido*, dem bald darauf *Theseus* folgte. Die nächsten Werke waren eine Ode auf den Geburtstag der Königin Anna (Birthday-Ode) und das Te Deum und Jubilate zur Feier des Utrechter Friedens (Utrechter Te Deum) 1713, beide auf englische Texte. Mit dem letzteren Werke trat Händel in die Fußtapfen Purcell's. Nun vollzog sich eine bedeutungsvolle Wendung in Händel's Laufbahn, er wurde national englisch. Inzwischen hatte er im Umgang mit der vornehmen Welt, mit Dichtern und Theaterleuten die Rückkehr auf seinen Posten in Hannover versäumt. In eine seltsame Lage gerieth daher Händel, als bald darauf, nach dem Tode der Königin Anna, sein Kurfürst, als Georg I. auf den englischen Thron berufen, im September 1714 seinen Einzug in London hielt.

Wassermusik.

Händel war der Ungnade des neuen Souveräns gewärtig. Da half ihm ein guter Einfall seiner Freunde aus der Klemme. Einer Wasserfahrt des Hofes auf der Themse schloss sich Händel mit einer Musikkapelle an und ließ von seinem Boote aus eine eigens von ihm componirte Musik erschallen. Der König war angenehm überrascht und versöhnt. Dieser Vorfall soll sich im August 1715 zugetragen haben. Die betreffende Composition, eine Suite, ist unter dem Namen der „Wassermusik" bekannt geworden. Nun erhielt Händel ein ansehnliches Jahresgehalt vom Hofe und übernahm den Unterricht der Prinzessinnen.

In das Jahr 1716 fällt ein vorübergehender Aufenthalt in Deutschland und die Composition der Brockes'schen Passion. Nach London zurückgekehrt, erhielt Händel eine Berufung als Musikdirektor des Herzogs von Chandos. Dieser reichbegüterte Lord unterhielt auf seiner Besitzung in Cannons, zwei deutsche Meilen von London, eine eigene Kapelle. Hier weilte Händel von 1717 bis 1720, schrieb zwölf seiner englischen Anthems und das Oratorium Esther, welches am 29. August 1720 in Cannons aufgeführt wurde.

Cannons. 1717—1720.

Der harmonische Grobschmied.

An ein um diese Zeit entstandenes Clavierstück knüpft sich eine kleine Legende. Auf einem Spaziergange von einem Platzregen überrascht, suchte Händel Schutz in einer Schmiede. Dort hörte er den Schmied bei seiner Arbeit ein Liedchen singen, das ihm wohlgefiel. Er schrieb es auf und setzte Variationen dazu. Dieses Stück wurde später unter der Bezeichnung „the harmonious blacksmith" (Der harmonische Grobschmied) sehr beliebt. Die Anekdote, welche erst 30 Jahre nach Händel's Tode auftauchte, ist wahrscheinlich erfunden, doch mag das Thema der Edur-Variationen immerhin einer volksthümlichen Melodie entstammen.

Italienische Opernakademie.

Bis nun hatte es England noch nicht zu einer stehenden italienischen Oper gebracht, wie sie Wien und andere deutsche Städte schon lange besaßen. Da tauchte der Plan einer italienischen Opernakademie in London auf. Eine Aktienunternehmung wurde gebildet, der Hof stellte sich an die Spitze derselben. Zur künstlerischen Leitung wurde Händel berufen. Mit dem Jahre 1720 trat die italienische Oper in London ins Leben, welcher Händel durch 20 Jahre seine Thätigkeit und seine Kunst weihte. Es ist der bewegteste Abschnitt seiner Laufbahn.

Schon 1719 verfügte sich Händel nach Deutschland, um italienische Sänger für die Londoner Oper zu werben. Es gelang ihm die Durastanti, Senesino und Andere zu gewinnen. Seinen Aufenthalt in Deutschland benützte Händel, wie gewohnt, zu einem Besuche der Seinen in Halle. Der diesmalige ist dadurch bemerkenswerth, dass Seb. Bach, von dem Wunsche beseelt seinen berühmten Kunstgenossen persönlich kennen zu lernen, nach Halle kam; doch Händel war bereits abgereist.

Seb. Bach.

Zehn Jahre später machte Bach von Leipzig aus noch einen zweiten Versuch, mit Händel zusammenzutreffen. Da er selbst durch Krankheit verhindert war nach Halle zu reisen, schickte er seinen Sohn Friedemann dahin, um Händel zu sich einzuladen. Doch dieser kam nicht, und die beiden deutschen Großmeister haben sich nie von Angesicht zu Angesicht gesehen.

Ital. Oper. 1720.

Am 2. April 1720 öffnete das Haymarket-Theater seine Pforten zur ersten Vorstellung der italienischen Oper. Gegeben wurde *Numitore* von Giov. Porta. Wenige Wochen später kam Händel mit seinem *Radamisto* und errang einen bedeutenden Erfolg. Darauf folgte eine Oper von Dom. Scarlatti. Wie in dieser Opernsaison, wechselten auch in den folgenden Werke von Händel mit jenen anderer Componisten, und jedes Jahr brachte einige Novitäten.

1720–1728.

Die Zeit von 1720—1728 war eine ruhmvolle für Händel. Doch welche Kämpfe hatte er zu bestehen! Händel stand fest, wie ein Fels in der Brandung. Die italienische Oper und ihr energischer Leiter hatten ihre Feinde an den Nationalen, welche nur englische Musik und englische Sänger hören wollten und in Händel den Ausländer hassten. Andere Gegner erwuchsen ihm durch seine Verbindungen mit dem unpopulären Hofe, wie auch durch seine persönliche Art. In dem Italiener Giov. Bononcini (S. 126) wurde ihm schon 1720 ein Nebenbuhler entgegengestellt. Dieser führte sich mit *Astarte* glänzend ein und sofort bildeten sich Parteien für ihn und Händel: Bononcini wurde durch den Adel begünstigt, während Händel von der Hofpartei auf den Schild erhoben ward. Über Bononcini's Glück und Ende in England ist schon berichtet worden. Ein zweiter Rivale Händel's erschien 1723 in Attilio Ariosti (S. 127), der mit *Coriolan* glücklich debutirte, aber bald abwirthschaftete. — Von den zwölf Opern, welche Händel während dieser acht Jahre für die italienische Akademie lieferte, waren die bedeutendsten oder erfolgreichsten: *Ottone* 1722, *Cesare* 1724, *Rodelinda* 1725, *Alessandro* 1726; mit *Tolomeo* 1728 beschloss er vorläufig seine Opernthätigkeit.

Bononcini.

Ariosti.

Sänger und Sängerinnen.

Eine Schaar von Sängern und Sängerinnen, unter denen sich die Sterne der italienischen Gesangskunst befanden, zog unter Händel's Direktion über die Bühne von Haymarket. Dass England diese Gesangsgrößen anzog ist begreiflich, denn, war auch das musikalische Verständnis nicht groß, so wurden sie doch nirgends so glänzend bezahlt.

Senesino.

Durastanti.

Cuzzoni.

Schon 1720 kam Senesino nach England, war lange Zeit der Liebling des Publikums, dessen Gunst er sich aber später durch seinen Übermuth verscherzte. Mit ihm erschien Margherita Durastanti, eine mehr solide als geniale Sängerin. Eine überlegene Rivalin erstand ihr in Francesca Cuzzoni (S. 137), welche 1722 in London eintraf und die Musikfreunde durch ihren gefühlvollen Vortrag entzückte; sie glänzte namentlich als Theophane in Ottone und als Rodelinda. Weniger sympathisch als ihr Talent war ihr Charakter. Ihre Launen kannten keine Grenzen und Händel hatte seine ganze Energie aufzubieten um diese zu bändigen. Als die Cuzzoni sich einst weigerte, eine Arie nach der Vorschrift Händel's zu singen, soll dieser sie mit gewaltiger Faust ergriffen und gedroht haben, sie zum Fenster hinauszuwerfen.

Faustina Bordoni.

1726 erschien Faustina Bordoni (S. 136) auf der Londoner Opernbühne und trat in Händel's Alessandro, zusammen mit der Cuzzoni, auf. Die beiden Sängerinnen unterschieden sich in ihren Vorzügen wesentlich. Faustina war blendender, die Cuzzoni tiefer. Jede derselben versammelte einen Kreis von begeisterten Verehrern um sich, welche sich befehdeten und die Eifersucht der beiden Sängerinnen schürten. Trafen diese in Gesellschaft oder auf der Bühne zusammen, so gab es oft drollige und ärgerliche Szenen. Eine derselben überbot alles Vorangegangene. In der Oper Astyanax von Bononcini, in welcher Beide auftraten, kam es bei offener Bühne zu einem Handgemenge zwischen ihnen; der Vorhang musste fallen. Vorstellung und Saison schlossen mit dieser Katastrophe. Die Sängerinnen versöhnten sich jedoch später und traten wieder gleichzeitig in London auf. Neben den Italienerinnen spielte die englische Sängerin Miss Robinson (später die Gemalin Lord Peterborough's) eine bescheidene aber achtungswerthe Rolle.

Mit 1728 war die Opernherrlichkeit zu Ende. Die Theilnahme des Publikums erkaltete. Die Gesellschaft stob auseinander. Die englische „Bettleroper" (S. 186) war inzwischen die Mode des Tages geworden. Zahlreiche ähnliche Balladenopern mit ihren derbkomischen Elementen folgten diesem Sensationsstück nach.

1729—1732.

Trotz des Niederganges der Opernunternehmung verlor Händel den Muth nicht. Noch 1728 begab er sich nach Italien, um eine neue Truppe zusammenzustellen. Im Sommer 1729 hielt er sich wieder in Halle auf, um seine alte, kranke Mutter zu besuchen, und auf der Rückreise berührte er Hamburg. Nach London brachte er den berühmten Bernacchi, dann die Sängerinnen Merighi und Strada. An der letzteren gewann er eine tüchtige Kraft und eine treue Anhängerin. Die neugebildete Gesellschaft eröffnete in Haymarket im Herbst 1729 ihre Vorstellungen. Doch schon 1732 ging das neue Unternehmen, welches unter der Direktion Heidegger's, eines Schweizers, und Händel's stand, wieder ein. Letzterer hatte in dieser Zeit mehrere seiner Opern, wie *Lothario*, *Partenope*, *Ezio*, *Poro*, *Sosarme* auf die Bühne gebracht. Auch führte er die Cantate *Acis und Galatea*, die schon vorher in England großen Beifall gefunden, mehrmals bühnenmäßig auf.

Erste Oratorien.

Um diese Zeit beginnt Händel sich dem Oratorium zuzuwenden. Das biblische Drama Esther, schon in Cannons entstanden, wurde 1732 in Privatgesellschaften mit Action, dann in Haymarket concertmäßig aufgeführt. Diesem ersten Oratorium folgte 1733 Deborah mit entschiedenem Misserfolg. Besser wurde Athalia bei der Universitätsfeier in Oxford am 10. Juli 1733 aufgenommen. Esther, Deborah und Athalia sind die Präludien der großen Oratorienzeit Händel's.

Oper. 1733—1737.

Noch einmal kehrte Händel zur Oper zurück — zu seinem Unglück, denn diesesmal kostete es ihm Gesundheit und Vermögen. Es bildete sich 1733 eine zweite Operngesellschaft. Alle Gegner Händel's waren dabei, der Prinz von Wales an der Spitze. Man spielte in Lincoln's Inn Fields, besaß in der Cuzzoni, in Senesino wirksame Magnete, berief Porpora und später Hasse zur Leitung. Händel, dessen Personal, mit Ausnahme der Strada ihn verlassen, eilte nach Italien und es gelang ihm die Durastanti, die Schwestern Negri und den berühmten Carestini zu gewinnen. Doch das Glück kehrte nicht bei ihm ein. Im nächsten Jahre musste er sogar das Haymarket-Theater seinen Gegnern überlassen und in ein neues Theater, nach Coventgarden übersiedeln. Die Verhältnisse besserten sich auch da nicht, und als in der Konkurrenzoper Farinelli Triumphe feierte, war das Schicksal seiner Unternehmung besiegelt. Im Juni 1737 wurde die Oper in Coventgarden geschlossen. Händel hatte nicht nur an 9000 Pf. St. verloren, er konnte auch seinen Verpflichtungen nicht nachkommen. Mit Mühe entging er dem Schuldgefängnis. Durch die Aufregungen ward auch seine Gesundheit zerüttet: er erlitt einen Schlaganfall, erholte sich jedoch wieder. — Von den in diesem Zeitabschnitte gegebenen neuen Opern Händel's werden *Alcina* 1735, *Giustino* und *Berenice* 1737 gerühmt, andere waren nur Zusammenstellungen aus früheren Werken. In einer Reihe von Concerten brachte er ferner seine Erstlingsoratorien und *Il Trionfo del Tempo* in einer Neubearbeitung zur Aufführung, wobei er jedesmal in eingelegten Orgelconcerten durch sein Spiel Bewunderung erregte. Am 19. Feber 1736 trat er in Coventgarden mit seinem Timotheos oder das Alexanderfest hervor. Das Werk, welches den Meister auf seiner Höhe zeigt, hatte großen Erfolg, wurde 1738 in Oxford und noch oft in London wiederholt. Im Jahre 1737 weilte Händel mehrere Wochen in Aachen zur Badekur. Der Erfolg war ein günstiger, seine Kräfte erholten sich, er vermochte die früher gelähmte Hand wieder zum Orgelspiel zu gebrauchen. Noch immer ließ ihn das Theater nicht ganz los. Nahm Händel auch an der Opernunternehmung nicht mehr theil, so schrieb er doch auf Bestellung noch einige Opern für das Haymarket-Theater. Seine letzte Oper war *Deidamia*, im Jänner 1741 aufgeführt. So umfasst Händel's gesammte Thätigkeit für die Oper in England 20 Jahre von 1720—1740.

Coventgarden.

Aachen.

Letzte Opernzeit.

Dass Händel als Operndirektor Schiffbruch gelitten, gereichte der Kunst zu hohem Gewinn. Sein besseres Ich und seine eigenste Richtung gehörten schon früher dem Oratorium an, in welcher Gattung er

nun von Stufe zu Stufe zur Vollendung emporstieg. Der wechselvolle, ereignisreiche Theil seines Lebens war vorüber, den Rest füllen seine geistigen Thaten aus.

Oratorien-Aufführungen.

Das Jahr 1739 brachte zwei große Oratorien von Händel: Saul und Israel in Ägypten. Ersteres Werk wurde mehrmals wiederholt, während Israel nur drei Aufführungen erlebte und dann 16 Jahre ruhte. Von nun an veranstaltete Händel jährlich 12 Oratorienaufführungen in Haymarket, bestehend theils aus Wiederholungen früherer Werke, theils aus neuen; stets waren sie mit Orgel- und Instrumentalconcerten ausgestattet. 1740 gab Händel die Cantate *l'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato;* diese hatte einen populären Erfolg, namentlich gefielen die Nachtigallenarie, der Jagdgesang, die Lacharie. Letztere von Mich. Kelly wirkungsvoll vorgetragen, riss den Hof und das ganze Auditorium zu lauter Heiterkeit hin. 1741 folgte Händel einer Einladung nach Irland, wo er am 18. April 1742 zum erstenmale sein Oratorium Messias aufführte. In London hörte man das Werk erst am 23. März 1743 im Coventgarden-Theater. Von da an erlangte es eine steigende Beliebtheit. Zahlreiche Wiederholungen machten dieses Werk zum Gemeingut der englischen Nation. Keine Feierlichkeit, kein Musikfest gab es fortan ohne Messias. Den Engländern galt die Aufführung fast wie ein Gottesdienst und bei dem Allelujah erhob sich das ganze Publikum von den Sitzen. Den Wohlthätigkeitsanstalten, namentlich dem Findlings-Hospital brachten die Messias-Aufführungen im Laufe der Jahre enorme Summen ein. Bald gewann der Messias auch im Auslande erfolgreiche Verbreitung und ward das berühmteste Werk, das Wahrzeichen Händel's. Nun folgten bis 1752 dicht nacheinander die anderen Oratorien. Großen Erfolg hatten Samson 1743, Judas Maccabäus 1746, Josua 1747 etc. Das letzte Oratorium war Jephta 1752.

Messias.

Augenleiden.

Gegen das Jahr 1751 wurde Händel von einem schweren Augenleiden heimgesucht. Dreimal wurde er an Staar operirt, doch ohne Erfolg. Es scheint jedoch, dass seine Sehkraft zeitweilig sich besserte, bis sie endlich vollständig schwand. In diese Zeit gehören Jephta, dann 1757 *the Triumph of time and truth*, die dritte Umarbeitung seines Jugendwerkes. Am 6. April 1759 wohnte er noch einer Aufführung des Messias in Coventgarden bei. Einige Tage darauf, am 14. April 1759, starb er. Händel ward in der Westminsterabtei begraben.

Tod.

Westminster.

In dieser Ruhmeshalle Englands, welche einen Wald von Monumenten berühmter Personen umschließt, befindet sich in dem „Poetenwinkel" (the poets' corner) Händel's Grabstätte. Über dieser erhebt sich sein Standbild, jenem Shakespeare's gegenüber. Das Monument von Roubillac ausgeführt, wurde 1762 errichtet.

Äußeres und Charakter.

Händel's äußere Erscheinung entsprach gewissermaßen seinem künstlerischen Wesen. Er war von großer Statur, korpulent: seine Züge sollen meist einen ernst strengen Ausdruck getragen haben. Mehrere nach der Natur aufgenommene Porträts Händel's haben sich erhalten;

sie sind vielfach wiedergegeben worden. Energie und Gradheit waren auch die Grundzüge seines Charakters. Widerwärtigkeiten beugten ihn nicht, sie stählten vielmehr seine Thatkraft. War er auch leicht zum Zorne gereizt, so konnte er doch wieder sanft und gutmüthig sein. Händel war eine groß und edel angelegte Natur. Für die Zwecke der Wohlthätigkeit fand er sich stets hilfsbereit. Rastlos war sein Fleiß, erstaunlich die Schnelligkeit, mit der er arbeitete, wobei allerdings in Anschlag zu bringen ist, dass er sehr häufig Theile seiner früheren Werke wieder benützte. Von Händel's Lehrthätigkeit ist nicht viel bekannt geworden: als seine Schülerinnen weiß man nur vornehme Personen zu nennen, die englischen Prinzessinen Anna und Carolina, die Gräfin Schulenburg (nachmals Lady Chesterfield). — Händel blieb unverheiratet. Eine Nichte, sein Pathenkind Friederike, ward seine Erbin. 1760 erschien als erste Biographie des großen Meisters Mainwaring's *The life of Händel.*

Erinnerungsfeier. 1784 wurde in London eine Erinnerungsfeier an Händel in großem Style begangen; an mehreren aufeinanderfolgenden Tagen wurden seine berühmtesten Werke aufgeführt. In den nächsten Jahren 1785—1791 wiederholten sich solche Festaufführungen. Der Glanz von Händel's Namen und die mächtige Wirkung seiner Musik verblassten in England auch nicht bis auf den heutigen Tag. Noch unvergessen sind die Händelfeste im Krystallpalast mit ihren berühmten Solisten und ihrer massenhaften Besetzung. Ihren Höhepunkt erreichten diese bei der hundertjährigen Feier 1859. In demselben Jahre wurde Händel in seiner Vaterstadt Halle ein Denkmal in Erz, von Heidel in Berlin ausgeführt, errichtet.

Händelfeste. **Denkmal.**

Sind auch der Biographien von Händel nicht wenige, so treten sie doch sämmtlich in den Hintergrund vor Friedr. Chrysander's auf selbständiger Forschung beruhendem und den Stoff weit umspannendem „G. F. Händel" 1858—67, einem leider nicht vollendeten Buche.

Werke. Die Werke Händel's lassen sich in folgende Hauptgruppen theilen: Opern, Oratorien, Cantaten und Oden, Kirchenwerke, vocale Kammermusik, Instrumentalmusik.

Opern. Die Zahl der namhaft gemachten Opern beläuft sich auf 44, jene der ganz oder theilweise erhaltenen auf 40. Von diesen letzteren ist eine für Hamburg, zwei sind für Italien, 37 für England geschrieben. Die Oratorien sind der Form und dem Style nach von manchen als Cantaten oder Oden bezeichneten Werken kaum zu trennen. Von eigentlichen biblischen Oratorien hat Händel ein italienisches, 17 englische, zwei deutsche Passionen; mythischen oder allegorischen Inhalts sind sechs andere oratorische Werke, denen sich ihrem Charakter nach noch einige anschließen. Der Kirchenmusik gehören die englischen Anthems und Te Deum's, auch einige lateinische Psalmen und Motetten an. Reich vertreten ist die vocale Kammermusik in zahlreichen italienischen Solo-Cantaten und einigen mehrstimmigen Serenaten, ferner in 22 Kammerduetten nebst zwei Terzetten, endlich in französischen Chansons, deutschen Liedern u. s. w. Die Instrumentalmusik Händel's umschließt Werke für Orchester, für mehrere Instrumente, für Orgel und Clavier: es sind Concerte, Sonaten, Suiten, Fugen.

Oratorien. **Kirchenmusik.** **Vocale Kammermusik.** **Instrumentalmusik.**

Die Oper Händel's.

Die Oper Händel's ist die italienische ihrer Zeit, nur musikalisch bedeutender. Dieselbe dramatisch-musikalische Form, dieselben langen Reihen von Arien und Duetten, welche durch Recitative lose verbunden sind, derselbe Mangel an Chören und Ensembles. Auch Händel's Oper ist nur eine Folge von Musiknummern. Was sie aber vor der italienischen auszeichnet, ist der Gehalt und die Eigenart der Musik, welche Händel's energische Züge zeigt. An innerer Kraft übertrifft er seine Zeitgenossen Porpora, Bononcini, Hasse. Die Arien, ihr Rhythmus und ihre harmonische Grundlage sind kernig, häufig charakteristisch. In Händel's Melodie findet sich neben Strengem auch Mildes, doch wird sie durch endlose Wiederholungen derselben Gedanken einförmig und ermüdend. Die Behandlung der Singstimmen ist die der altitalienischen Schule, Coloraturen sind reichlich vorhanden. Die Chöre der Opern, wie auch die Sinfonien sind im Tonsatz einfach gehalten. Die Instrumentation ist voller und selbständiger als bei den Italienern und durch die Verwendung von Blasinstrumenten kolorirt. Zu seiner Zeit galt Händel's Instrumentirung für lärmend. In der Begleitung der Arien kommen jedoch feine und malende Züge vor.

Details.

Aus der langen Liste der Händel'schen Opern sind als die Erstlinge Almira für Hamburg, Rodrigo und Agrippina für Florenz und Venedig geschrieben, zu nennen. Almira, ein deutsches „Singspiel“ mit eingeflochtenen italienischen Arien ist noch unreif. Das Lebensfähige daraus hat Händel, wie es seine Gewohnheit war, in Rodrigo und in späteren Werken verwerthet. Ähnlich verhält es sich mit den beiden ersten italienischen Opern. Aus Almira ist die Arie „Geloso tormento“, aus Agrippina ihre Arie „l'alma mia“ als besonders ansprechend zu erwähnen. Die Ouverture der letzteren Oper ist jener der Claviersuite in Gmoll ähnlich. Von den für England geschriebenen italienischen Opern Händel's werden als die besten gerühmt: Rinald, Amadigi, Radamisto, Ottone, Rodelinda, Alessandro, Admeto, Poro, Ezio. Die Texte der beiden letzteren Werke sind von Metastasio, die der anderen von Haym und Rolli. Von Einzelheiten wären hier nur (nach Chrysander) hervorzuheben: aus Rinald dessen Gesang „Cara sposa“ und Almirene's „Lascia ch'io pianga“, aus Radamisto die Ouverture, die berühmte Arie „Ombra cara“ und das Duett „Se teco vive il cor“. In Ottone sind die Arien „falsa imagina“ (von der Cuzzoni gesungen), „Vieni o figlio“ (Durastanti), das Duett „A teneri affetti“ und die damals beliebte Gavotte aus der Ouverture) anzuführen. Rodelinda ist dramatisch bedeutender; die Arie „Dove sei“, das Duett „Io t'abraccio“ waren berühmt. In Alessandro ist der Schlusssatz mit Einzelgesang und Chor bemerkenswerth. Admeto hat in der Szene zwischen Alceste und Admet und in dem Geistertanz Ergreifendes. Poro enthält namentlich schöne Duette, Ezio viele anmuthende Gesänge, wie das Recitativ „Che fo? dove mi volgo?“, die Arie „Ah! non son io“, die Altarien „Ecco alle mie catene“ und „Vi fida lo sposo“ u. s. w. Außerdem kommt in Floridante eine schöne Siciliana „Dolce mia speranza“, in Ariodante ein kurzer, empfindungsvoller Gesang „Io ti baccio“ vor; in Giulio Cesare wären die kriegerischen Instrumentalsätze, in Tamerlane die Schlussscene, in Scipio der seiner Zeit beliebte Marsch, in Ricardo der Meeressturm, in Sosarme das prächtige Duett „Per le porte del tormento“ und der Schlusschor, wie noch manches Andere zu erwähnen. Il Pastor fido kam in zwei Bearbeitungen 1712 und 1734 zur Aufführung, das zweitemal mit dem Ballet Terpsichore als Prolog. Anschließend an die Opern ist hier noch die Serenata Parnasso in festa, ein Gelegenheitsstück, zu nennen.

Manche von Händel's Opern wurden auch auswärts gegeben, in Italien, namentlich aber in Hamburg in deutscher Übersetzung.

Händel's Opern wären heute auf der Bühne ebenso unmöglich, als die der gleichzeitigen Italiener, doch haben sich einzelne Gesangstücke aus denselben, welche für den Musikfreund wahre Leckerbissen bilden, in den Concertsaal und das Haus hinübergerettet, andere verdienen es sich ihnen beizugesellen.

Das Oratorium Händel's.

Die Oper bildet die Vorstufe zu dem Oratorium Händel's. Dieser Kunstgattung waren die letzten 20 Jahre seines Lebens geweiht, in ihr hat er seine Meisterwerke geschaffen, seinen dauernden Ruhm errungen. Die Stoffe der biblischen Oratorien haben einen heldenhaften Charakter: als gemeinschaftliche Grundidee durchzieht sie die Befreiung des Volkes aus Knechtschaft, der Drang nach Freiheit. Auf diesem Boden begegneten sich Händel's eigenste Natur und der englische Nationalgeist. Die Texte, zum Theil Bibelworten angepasst, oder nach bedeutenden Dichtungen bearbeitet, sind von ihren englischen Verfassern nicht immer geschickt zusammengestellt und etwas plump im Ausdruck. Händel's Musik bedient sich der italienischen Formen der Oper und des Oratoriums, legt aber ein größeres Schwergewicht auf den Chor und den instrumentalen Theil. Die Recitative nehmen einen großen Raum ein und sind zuweilen ermüdend, in den Arien stehen tiefempfundene und charakteristische neben steifen, mit Schnörkeln und Coloraturen überladenen Gesangstücken. Seine ganze Kraft entfaltet aber Händel in den Chören, welche in ihrem einfachen, doch großartigen Aufbau, ihrer dramatischen Wahrheit den unverwüstlichen Kern dieser Werke bilden. Die Instrumentation Händel's ist für seine Zeit reich zu nennen, namentlich in der Verwendung der Blasinstrumente. Die Violinen und Bässe werden öfters durch Oboen und Fagotte verstärkt, auch Blechinstrumente wirkungsvoll aufgeboten. Flöte, Harfe, Viola da gamba kommen zuweilen als concertirende Begleitungsinstrumente vor. Das Ganze wird durch die Orgel oder das Harpsichord mit dem ausgeführten Generalbass getragen.

Johannespassion.

Die chronologische Reihenfolge der oratorischen Werke Händel's wird durch die deutsche Johannespassion 1704 eröffnet. Im Ganzen noch unbeholfen, enthält sie schon einige echt Händel'sche Züge. Choräle finden sich nicht darin.

Resurrezione.

Das in Rom 1708 geschriebene italienische Oratorium La Resurrezione ist opernhaft und enthält nur zwei kurze Chöre. Auf Bedeutung macht nur die reichere Instrumentation Anspruch.

Trionfo del Tempo.

Das oratorische Werk „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno“ (der Triumph der Zeit und der Wahrheit) taucht dreimal in Händel's Leben auf. Zuerst 1708 in Rom. Der Stoff ist ein allegorischer; es erscheinen die Zeit, die Wahrheit und Weisheit, und als Gegensatz zu denselben Jugendlust, Schönheit, Vergnügen. Der Text ist von Cardinal Panfili verfasst. Die Musik enthält einige charakteristische Arien und nur zwei knapp gehaltene Chöre, auch ist die Instrumentirung bemerkenswerth. Die zweite Bearbeitung 1737 ist durch neue Arien bereichert. In der dritten Fassung 1757 in englischer Sprache mit dem Titel „The Triumph of Time and Truth“ war das Oratorium in drei Akte getheilt und der musikalische Inhalt wesentlich erweitert. Durch hinzugefügte Chöre gewann es nun ausgeprägten oratorischen Charakter. Von den Arien der ital. Bearbeitung ist die des Disinganno „Crede l'uom“, in der

englischen Bearbeitung jene der Schönheit „Guardian angels“, von den Chören „Time is supreme“ hervorzuheben. Das Ganze gehört nicht zu den großartigen, doch zu den anmuthenden Werken des Meisters.

Acis u. Galatea.

In Neapel entstand 1708 eine kleine Cantate Aci, Galatea e Polifemo, nur für 3 Stimmen gesetzt. Die spätere, weit umfangreichere englische Bearbeitung derselben stammt aus dem Jahre 1720. In dieser Gestalt wurde Acis und Galatea eines der in England volksthümlichsten Werke und fand zahlreiche Wiederholungen, auch in italienischer Sprache. Bei diesen Aufführungen trägt es wechselnd die Bezeichnung als „Mask“, „Pastoral“, „Serenata“; heute könnte man es auch ein weltliches Oratorium nennen. Das Stück behandelt die Hirtenfabel der beiden Liebenden und des Riesen Polyphem; es ist in zwei Akte getheilt, in welchen 9 Personen und auch Chöre vorkommen. Die liebliche und charakteristische Musik ist zugleich, ein seltener Fall bei Händel, voll köstlichem Humor. Das Werk ist reich an schönen Einzelheiten, wie: der Eingangschor, Galatea's „Hush, ye pretty warbling choir“, Polyphem's „O ruddier than the cherry“, das Terzett zwischen Galatea, Acis und Polyphem, der Anfangschor des zweiten Akts, Galatea's „Heart, the seat of soft delight“ und Anderes. In den Gesängen Polyphem's sind die grotesken Sprünge von komischer Wirkung. In Deutschland wurde Acis und Galatea, namentlich mit der Mozart'schen Instrumentirung beliebt.

Brockes' Passion.

Dazwischen fällt die Composition der deutschen Passion von Brockes. Gehört das Werk auch nicht zu den bedeutenderen Händel's, so enthält es doch einige interessante Nummern und übertrifft die gleichzeitigen musikalischen Bearbeitungen der anderen Hamburger Tonsetzer.

Englische Oratorien.

Mit Esther beginnt die Reihe der englischen Oratorien biblischen und mythologischen Inhalts. Es sind in chronologischer Ordnung die folgenden: Esther, Deborah, Athalia, Timotheos, Saul, Israel, Messias, Samson, Semele, Joseph, Belsazar, Hercules, Occasional Oratorio, Judas Maccabäus, Josua, Alexander Balus, Salomon, Susanna, Theodora, Jephta. An diese reihen sich noch an: Szenen zu Alceste, das Zwischenspiel „Die Wahl des Hercules“, die Cantate l'Allegro ed il Pensieroso, endlich The Triumph of Time and Truth.

Esther.

Esther, in Cannons um 1720 entstanden, war ursprünglich als biblisches Drama gedacht; concertmäßig wurde aber das Werk 1732 im Haymarket-Theater aufgeführt. Das Gedicht ist nach Racine's Esther von Pope und Humphreys verfasst; es zerfällt in 5 Bilder mit einzelnen Szenen. In der Musik ist Manches der deutschen Passion von 1716 entnommen. Mit Ausnahme einiger bedeutender Chöre hat Händel in diesem Werke noch nicht den echten Oratorienstyl erreicht; doch sind darin auch die Ouverture und einige Sologesänge bemerkenswerth.

Deborah.

Deborah, 1733 in Haymarket aufgeführt, ist dem Stoffe nach aus dem Buch der Richter geschöpft und von Humphreys bearbeitet. Der Schwerpunkt der Composition ruht in den Chören, deren es hier mächtige und charakteristische gibt, wie der achtst. Anfangschor *Immortal Lord*, dann im zweiten Theil *See, the proud chief advances*, der Baalschor, die Chöre der Israeliten. Mehreres ist aus der deutschen Passion und den Anthems aufgenommen.

Athalia.

Athalia, 1733 in Oxford, dann 1735 in London aufgeführt, ein alttestamentarischer Stoff, nach Racine ebenfalls von Humphrey gedichtet, weist in der Musik ansprechende Sologesänge, aber auch kräftige Chöre auf.

Alexanderfest.

Bedeutender und zugleich volksthümlich ist Timotheos oder das Alexanderfest. Der Erfolg der ersten Aufführung 1736 zog zahlreiche Wiederholungen nach sich. Dryden's Ode „Das Alexanderfest, oder die Macht der Musik", liegt der Composition, welche auch als die große Cäcilienode bezeichnet wird, zu Grunde. Bei einem Siegesfest Alexander d. Gr. erscheint der griechische Sänger Timotheos; durch Gesang und Spiel vermag er den König in wechselnde Gemüthsbewegungen zu versetzen. Am Schlusse tritt die h. Cäcilia auf und ringt mit Timotheos um den Preis. Beiden wird er gewährt. Die Musik malt in einfachen, großen Zügen die vorüberziehenden Stimmungen und besitzt neben gänzlich Veraltetem manche wirksame Tonbilder, wie die markige Ouverture, Arie und Chor „Selig Paar" (in der deutschen Übertragung), den Bacchuschor, das Sopran-Arioso „Süß und sanft in lydischem Liede" mit obligatem Violoncell, den Chor „Ein heller Jubelschrei" im ersten Theil, den Chor „Brecht das Band" im zweiten Theil. Später fügte Händel als dritten Theil die Wahl des Heracles hinzu. In Deutschland wurde das Werk in der Bearbeitung von Mozart heimisch.

Saul.

Saul eröffnet die Gallerie der großen Oratorien Händel's. Die erste Aufführung fand am 16. Jänner 1739 statt. Der Text ist von Hamilton zusammengestellt. Das Werk ist in 3 Akte und in Szenen getheilt, deren Hauptpersonen Saul, David und Jonathan sich noch Michal und Merab zugesellen. Die Musik umfasst Recitative und Arien in großer Zahl, zwei Duette, Chöre und Instrumentalsätze (Sinfonien). Durch die Handlung, wie durch die Musik, ist Saul von dramatisch ergreifender Wirkung. Händel's Musik hat einen so wahren und tiefen Ausdruck, dass der geschichtliche Vorgang in lebendiger Anschaulichkeit an uns vorüberzieht. Ohne berechnende Spitzfindigkeit, einfach und treu sind Charaktere und Situationen musikalisch gezeichnet. Der Tonsatz ist gediegen, mit sicherer Hand ausgeführt. Eine Ouverture in vier Sätzen mit Orgel steht an der Spitze des Werkes. Reizend ist der Chor der Töchter Israels, welche dem Sieger entgegenziehen, mit Begleitung von ländlichen Instrumenten, großartig der kunstvolle kurze Eingangschor des 2. Aktes *Envy* mit dem Basso ostinato, ergreifend der Chor *Mourn Israel*, wie auch der Schlusschor *Gird on thy sword;* von den Arien sind Michal's *Oh godlike youth* und Jonathan's *No, cruel father* im 1. Theil hervorzuheben. Nicht zu vergessen ist der berühmte Trauermarsch im 3. Akt, der noch heute in England üblich ist.

Israel.

Eine gesonderte Stellung nimmt Israel in Ägypten ein. Dieses Oratorium besteht größtentheils aus Chören. Die zehn Plagen, der Auszug der Israeliten und ihre Befreiung aus der Knechtschaft bilden den Stoff. Die Worte sind der Bibel entnommen. Ursprünglich aus drei Theilen bestehend, wurde das Werk später auf den 2. und 3. Theil beschränkt. In dieser Gestalt beginnt das Oratorium mit der Heimsuchung Ägyptens durch die Plagen. In gewaltigen Chören und Doppelchören,

unterstützt durch eine charakterisirende Instrumentalbegleitung ziehen diese Szenen an uns vorüber. Der die Plage der Mücken und Heuschrecken schildernde Chor mit seiner wimmelnden Begleitungsfigur, der prasselnde Hagelchor, das Chor-Recitativ über die Finsternisplage üben eine mächtige Wirkung; treffend sind auch die Tonmalereien, welche die Frösche, den Donner u. s. w. begleiten. In dem folgenden Auszug der Israeliten sind zwei schöne Chöre, der zweite in phrygischer Tonart, bemerkenswerth. Am Schlusse des ersten Theiles steht die vielumstrittene Entlehnung aus dem Magnificat eines italienischen Tonsetzers, Erba. In den Chören hat Händel übrigens zwei seiner Clavierfugen benützt. Im zweiten (ursprünglich dritten) Theil, *Moses' Song* betitelt, befinden sich neben den Chören auch bedeutende Arien. Hier sind zu nennen: der prachtvolle Eingangschor mit den drei Subjekten, das Duett für 2 Bässe „Der Herr ist der starke Held", Mirjam's „Singet dem Herrn", mit Chor u. s. w. Israel, am 4. April 1739 in Haymarket zum erstenmale aufgeführt, fand bei dem englischen Publikum wenig Gunst; 1756 führte Händel dieses Werk in einer Neubearbeitung vor. Den ersten Theil, welchen ursprünglich das Begräbnis-Anthem für die Königin Caroline bildete, ersetzte nun ein Akt aus Salomon. In Deutschland bürgerte sich das Oratorium in seiner späteren Zusammenziehung auf zwei Theile ein und ward eines der meist bewunderten des Meisters.

Messias.

Von allen Oratorien, ja von allen Werken Händel's ist der Messias dasjenige, welches den größten Weltruf erlangt hat. Messias unterscheidet sich von den anderen Oratorien wesentlich. Eine dramatische Handlung ist hier nicht durchgeführt, in den Einzelgesängen erscheinen nicht Personen sondern Stimmen; das ganze Werk hat einen lyrischen, dem Kirchlichen verwandten Grundzug. Der Text ist nach Bibelworten von Händel selbst und von Jennens verfasst. Das Oratorium besteht aus drei Theilen, deren Inhalt die Verheißung, das Leben und Leiden Christi, die Betrachtung bilden. An musikalischem Reichthum, tiefinnerlichem Ausdruck und erhabener Stimmung überragt der Messias alle anderen Oratorien. Befinden sich unter den Arien so manche melodisch anmuthende und empfindungsvolle, so sind es doch vorwiegend die Chöre, welche durch ihre Kunst und gewaltige innere Kraft für die Bedeutung des Werkes entscheidend sind. Es fällt schwer, unter den vielen Schönheiten der Musik zu wählen; so mögen denn nur hervorgehoben werden: die Bassarien *The people that walked in darkness* (das Volk, das im Dunkeln wandelt), *Why do the nations so furiously* (Warum entbrennen die Heiden), *The trumpet shall sound* (Sie schallt die Posaun'), die Sopranarien *He shall feed his flock* (Er weidet seine Heerde), *I know, that my redeemer lives* (Ich weiß, dass mein Erlöser lebt), das Duett *O death, where is thy sting?* (O Tod, wo ist dein Stachel?), die Chöre *Unto us a child is born* (Uns ist zum Heil ein Kind geboren), *Glory to God* (Ehre sei Gott), die meisten Chöre des 2. Theils mit ihrer Krone dem *Hallelujah*, im 3. Theil der Chor *Worthy is the Lamb*

(Würdig ist das Lamm). — In Deutschland wurde Messias häufig in der Mozart'schen Bearbeitung aufgeführt.

Samson.

Neben Saul, Israel und Messias stehen noch in imponirender Größe Samson und Judas Maccabäus da. Samson besitzt eine spannende Handlung, welche dramatisch wirksam durchgeführt ist. Außer der tragischen Gestalt Samson's treten auch Dalila, der Riese Harapha, Manoah der Vater und Micha der Freund Samson's charakteristisch hervor. Der Text ist nach Milton von Hamilton verfasst. Händel's Musik verleiht den Personen und Vorgängen plastische Deutlichkeit und geschichtliche Wahrheit. Meisterhaft sind die Chöre der Philister, Israeliten, der Jungfrauen Dalila's, der Schlußchor, ergreifend der Gesang Samson's *Total eclipse* (Nacht ist umher) im ersten Akt, eigenthümlich die Trompetenarie vor dem Schluss. Samson erschien 1743 unmittelbar nach dem Messias vor dem Londoner Publikum. In Wien kam das Werk in der Bearbeitung von Mosel, bei den rheinischen Musikfesten in jener Hiller's zur Aufführung.

Judas Maccabäus.

In Judas Maccabäus tritt der Freiheitsgedanke am meisten hervor. Der Text ist von Thomas Morell zusammengestellt. Die kontrastirenden Stimmungen der Handlung gibt Händel's Musik überzeugend wieder. Dumpfe Trauer, Erhebung, Kampf und Sieg, Friede und Jubel finden hier einen lebendigen, dabei maßvoll klassischen Ausdruck. Zahlreich sind die Arien in diesem Werke, am bedeutendsten die Chöre, wie: *Mourn ye afflicted children* (Trauert ihr betrübten Kinder), *Lead on* (O Held mach' uns frei), *Fallen is the Foe* (Fall war sein Los), *See, the conquering hero comes* (Seht, er kommt mit Preis gekrönt). Die Chöre sind häufig mit Sologesängen verflochten. Judas Maccabäus, zum erstenmale am 1. April 1747 aufgeführt, ward wie Samson eines der volksthümlichsten Oratorien Händel's. Auch dieses Werk wurde durch Mozart bearbeitet.

Andere Oratorien

Von den biblischen Oratorien treten noch Belsazar und Josua in den Vordergrund. Durch zeitweilige Aufführungen haben sich auch Salomo, Susanna und Theodora erhalten. Das Occasional Oratorio (Gelegenheits-Oratorium), durch den Sieg über den schottischen Aufstand veranlasst, ist aus Bibelstellen zusammengesetzt und die Musik meist aus Athalia und Israel entnommen. Mythologisch sind Semele, Hercules. Jephta bildet eine rührende Relique aus Händel's letzter Zeit. — Die Musik zu Alceste einem englischen Schauspiel, wurde niemals aufgeführt. Aus derselben ist jene zu dem Zwischenspiel die Wahl des Hercules entlehnt, von Händel als dritten Theil des Timotheos benützt.

L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

Den schon betrachteten weltlichen Oratorien oder Cantaten Acis und Galatea, Triumph of Time, ist noch als eine interessante Tonschöpfung *l'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* (der Fröhliche, der Schwermüthige und der Gemäßigte) hinzuzufügen. Der Text der beiden ersten Abtheilungen ist nach Milton bearbeitet, jener der dritten (der Gemäßigte) von Jennens hinzugefügt. Die drei Cha-

raktere sind nicht durch Personen, sondern durch Stimmen vertreten. In der Musik überwiegen die Einzelgesänge, während die Chöre nur den Hintergrund derselben bilden. Das Werk umschließt musikalische Perlen, wie die Arie des Allegro (Sopr.) *Come thou goddess* (Komme o Göttin), den Lachchor, die Lacharie, die Nachtigallenarie, den Jagdgesang Allegro's (Bass), den Chor „Schwermuth gewähr' uns", im Moderato Solo und Chor „Komm' in anmuthsvoller Zier" u. a. m. Die erste Aufführung fand 1740 statt; bei den späteren wurde der dritte Theil durch Händel's kleine Cäcilienode ersetzt. Diese von Dryden gedichtete Ode, aus Einzelgesängen und Chören bestehend, ist eine der bedeutenden Compositionen des Meisters.

Kleine Cäcilien-ode.

Kirchenmusik.

Anthems.

Die Kirchenmusik Händel's gehört dem anglikanischen Kultus an; sie besteht aus englischen Anthems und Te Deum's. Das Anthem (dessen Worte meist aus Psalmen und Hymnen entnommen sind) ist bei Händel das reich entwickelte, mit Soli, Chor und Instrumenten ausgestattete. Die musikalische Form ist der Kirchencantate verwandt. Solcher Anthems schrieb Händel zwölf in Cannons zwischen 1717 und 1720 (Chandos-Anthems) und vier, die sogenannten Krönungs-Anthems 1727. Die letzteren sind die bedeutenderen; sie haben einen festlichen Charakter und sind auf starke Wirkung berechnet.

Bei der Aufführung in der Westminsterabtei wurden die fünf- bis siebenstimmigen Chöre durchaus nur von Männern und Knaben gesungen und durch ein vollstimmiges Orchester begleitet. — Hervorragend ist auch das Begräbnis-Anthem für die Königin Caroline 1737; es wurde später mit verändertem Text in ein deutsches Passionsoratorium umgewandelt, auch gedruckt. Zu nennen sind noch die beiden Trauungsanthems 1734 und 1736, das Dettingen- und das Findlingshospital-Anthem.

Te Deum's.

Händel schrieb auch mehrere Te Deum's in englischer Sprache. Die berühmtesten sind das Utrechter und das Dettingen Te Deum. Das erstere, 1713 zur Feier des Utrechter Friedens aufgeführt, lehnt sich an Purcell's Te Deum, übertrifft es aber im Tonsatz, wie an Umfang: es zerlegt sich in 14 kleine Abschnitte, welche Soli, Chöre mit fugirten Sätzen und voller Instrumentation in sich schließen. Für dieselbe Gelegenheit ist auch das Jubilate (der 100. Psalm) geschrieben, ein ebenso umfangreiches und großartiges Werk mit schönen Chören. Das weit spätere Dettingen Te Deum, 1743 zur Dankfeier für den Sieg bei Dettingen geschrieben, ist weniger kunstreich, aber voll festlicher Pracht. Von drei Te Deum's für den Herzog von Chandos componirt, ist das erste in B dur ein sehr bedeutendes Werk. — Einige lateinische Kirchenstücke, meist Psalmen, hat Händel theils in Italien, theils später geschrieben.

Cantaten und Duette.

In Italien entstanden auch viele Solo-Cantaten, mit Bass oder mit Instrumentalbegleitung; auch mehrstimmige Cantaten reihen sich ihnen an. Von den letzteren sind die Serenaten *Apollo e Dafne* und *Fillide e Aminta* zu erwähnen. Höher stehen die Kammerduette; diese spiegeln in ihrem edeln Gesangsstyl und fließenden Tonsatz die feinsinnige Art Steffani's wieder.

Instrumentalmusik.

Steht auch Händel als Instrumentalmeister nicht auf der Höhe seiner großen Vocalwerke, so ist er doch als solcher der bedeutendsten Einer. Händel's Instrumentalwerke sind die reifen Früchte einer vorangegangenen Entwicklung, sie streuen aber keinen Samen aus für künftige Ernten. Die selbständige Instrumentalmusik Händel's gruppirt sich in die Werke für Orchester, für mehrere Instrumente, für Orgel und Clavier. Den Formen nach sind es Concerte, Sonaten, Suiten und Fugen. Die Entstehungszeit derselben ist eine zerstreute und fällt in die mittlere Lebensperiode des Meisters. Die Orchesterconcerte (Concerti grossi) sind entweder nur für Streichinstrumente, oder mit Hinzufügung von Blasinstrumenten geschrieben. Die Oboe, Händel's Lieblingsinstrument, ist häufig obligat bedacht. Auch die Violine und das Violoncell treten aus dem Instrumentenchor concertirend hervor. Die Form der Orchesterconcerte ist im Wesentlichen jene Corelli's, jedoch ausgebildeter und vielgestaltiger. Ihrer Bestimmung nach sind sie Gelegenheits- und Unterhaltungsmusik; häufig wurden sie in den Gartenconcerten von Vauxhall und Marylebone gespielt. Einfachheit, melodische Führung, markige Harmonie und energische, scharfe Rhythmik sind ihre Haupteigenschaften. Die Grundmotive der einzelnen Sätze sind stetig festgehalten, ebenso das Figurenwerk: weder kontrastirende Zwischensätze noch eine polyphone Durchführung durchbrechen den einheitlichen Zug. Entgeht der Eindruck dieser Concerte somit auch nicht dem einer gewissen Starrheit, so entschädigen doch dafür so manche Schönheiten in der Erfindung der Motive, das lebendige Tonspiel, die kräftigen Fugen, die reizenden Klangwirkungen.

Orchesterconcerte (Concerti grossi).

Wir besitzen von Händel's Orchestermusik: 6 Concerti grossi Op. III (die sogenannten Oboenconcerte), 12 Concerti grossi Op. VI, 10 andere Orchesterconcerte, endlich die Wasser- und die Feuermusik. Die erstgenannten, 1734 veröffentlicht, gehören zu seinen besten Compositionen. Die Concerte bestehen aus je 2 bis 6, theils langsamen, theils lebhaften und fugirten Sätzen. Violine, Violoncell und Oboe treten als Soloinstrumente hervor. Als vorzüglich sind daraus die Concerte Bdur N. 2, Fdur N. 4 und Ddur N. 6 zu bezeichnen. Mehreren Sätzen begegnen wir in späteren Werken wieder. Die folgenden 12 Concerti, 1740 erschienen, sind für Streichinstrumente bestimmt und halten sich in der Form meist an die Sonate und Suite, oder an die Ouverture. Auch hier wechseln Soli mit dem Tutti, ebenso energische mit weichen oder heiteren Sätzen. Händel bediente sich dieser Concerte als Einlagen bei seinen Oratorien-Aufführungen. Durch ihre Anmuth und Leichtfasslichkeit wurden sie auch allgemein beliebt. Die übrigen Orchesterconcerte sind zu verschiedenen Zeiten und Zwecken geschrieben; zwei derselben haben einen doppelten Bläserchor. Entlehnungen und Bearbeitungen aus anderen Werken kommen häufig vor. Die Wassermusik (S. 238) ist eine Suite, ursprünglich aus vielen Sätzen bestehend, die Feuermusik, ebenfalls suitenartig, ist für ein Feuerwerk 1749 geschrieben. Die erstere ist die ansprechendere.

Wasser- und Feuermusik.

Von instrumentaler Kammermusik sind zu verzeichnen: 12 Solo-Sonaten für Violine, oder Flöte, oder Oboe mit Generalbass für Harpsichord Op. I, 6 Trios für 2 Violinen (Oboen, Flöten) und Generalbass Op. II, 7 ebensolche Op. V.

Kammermusik.

Die Anordnung der, meist kurzen, Sätze in den Solosonaten ist die Corelli'sche. Es sind vorwiegend Gelegenheitsstücke und zum Theil Über-

tragungen aus seinen Cantaten und Opern. Dasselbe ist auch bei den Trios der Fall, welche wohl ebenfalls auf Liebhaber berechnet waren; die erste Sammlung ist gediegener, die zweite leichter und in Suitenform gehalten.

Orgelconcerte.

Die Zahl der Orgelconcerte beläuft sich auf zwanzig, welche in vier Sammlungen vereinigt sind. Nur die erste und dritte derselben sind vollwichtig: sie enthalten zumeist die originalen Orgelconcerte, während die übrigen aus Übertragungen und Bearbeitungen anderer Werke entstanden sind.

Die Orgelconcerte sind schon ihrem Titel nach auch für das Clavier bestimmt; in ihren schnellen Sätzen, namentlich dem reichen Figurenspiel werden sie sogar dem Clavier besser anstehen. Erfreulicher sind uns die langsamen orgelmäßigen Sätze, unter welchen sich manches imponirende Stück findet. Die Orchesterbegleitung setzt sich aus Streichinstrumenten und Oboen zusammen.

Details.

Die erste Sammlung mit 6 Concerten „for the Harpsichord or Organ" erschien 1738, die dritte, ebenfalls aus 6 Concerten bestehend, wurde erst nach Händel's Tode 1760 veröffentlicht. Aus diesen beiden Sammlungen wären hervorzuheben: die Concerte Gmoll N. 1, Fdur N. 4 (aus der ersten), Bdur N. 1, Dmoll N. 4 (aus der zweiten Sammlung). Auch hier gibt es Übertragungen, z. B. gleicht der 3. Satz des Dmoll-Concerts dem letzten Satz des 6. Oboe-Concerts und dem Presto der Claviersuite in Dmoll. — Von Händel's Orgelspiel geben diese Concerte wohl nur ein unvollständiges Bild, da seine Hauptstärke in der Improvisation gelegen haben soll.

Claviersuiten.

Den frischesten und blühendsten Zweig der Instrumentalmusik Händel's bilden die 8 Claviersuiten, welche er in einer Sammlung 1720 herausgab. Die Claviersuite hat bei Händel eine freie, veränderliche Form und gleichen sich in dieser Beziehung nicht zwei in dieser Sammlung. Die musikalische Erfindung ist reich, ursprünglich und voll anziehender Details. In ihrem Styl schließen sie sich am ehesten noch an Muffat und Kuhnau an, grundverschieden sind sie aber von den Bach'schen Suiten.

Details.

Auf einige der schönsten Stücke möge hier hingedeutet werden, und zwar: aus der Suite in Adur (Gigue), Fdur (Fuge), Dmoll (Fuge, Allemande, Air, Presto), Emoll (Fuge), Edur (Courante, Air mit Doubles, gen. der harmonische Grobschmied), Fismoll (Prelude, Largo, Fuge, Gigue), Gmoll (Ouverture, Courante, Sarabande, Gigue, Passecaille), Fmoll (Prel., Fuge, Gigue).

Andere Clavierstücke.

Diesen Suiten gegenüber stehen die übrigen, später erschienenen Clavierstücke Händel's weit zurück. Die zweite Sammlung 1733 enthält 9 Suiten mit leichteren für Schülerinnen geschriebenen Stücken. Die Veröffentlichung rührt nicht vom Autor her. Vorherrschend ist die Variationsform in äußerlicher Behandlung. In dieser Art ist eine Chaconne mit 21, eine andere mit 62 Variationen. Bemerkenswerth sind: Prelude, Aria (1. Suite Bdur), Chaconne (2. Suite Gdur), Air, Gigue (3. Suite Dmoll), die ausgedehnte Gigue (6. Suite Gmoll). Eine dritte Sammlung umfasst Suiten, Lessons, eine Sonate, Capriccio etc. Aus dieser sind eine Fantasia Cdur und die Sonata Cdur als anmuthend zu bezeichnen. Eine Sammlung von 6 Fugen erschien 1735; gediegen, doch steif, sind von ihnen die 3. und 6. als interessant hervorzuheben. Einzelne später veröffentlichte Clavierstücke, deren Echtheit mehr oder minder verbürgt ist, können zu dem Ruhme des Meisters wenig beitragen.

Charakteristik.

Händel's Künstlerbild ist so scharf umrissen, dass eine Charakteristik desselben nicht schwer fällt. Kraft und Entschiedenheit sind ihre Hauptzüge. Seine Musik ist klar, einfach und leichtverständlich, das Dämmerlicht der Romantik ist ihr fremd. Wahr und geradehin, in reiner Gegenständlichkeit gibt sich seine Kunst. Händel schuf immer aus dem Vollen, ohne klügelnde Detailmalerei. Die Kraft seiner prägnanten Motive grenzt oft an das Plumpe, das zähe Festhalten derselben an Eigensinn. Die Melodie entbehrt nicht der tiefen Empfindung, hält sich aber von Weichlichkeit ferne. Dem entsprechend ist die Diatonik vorherrschend, sind harmonische und weite Melodieschritte häufig. In der Erfindung begegnen wir stetig wiederkehrenden Wendungen, welche den Händel'schen Melodien eine starke Familienähnlichkeit aufprägen. Die Harmonie ist markig, oft von eindringlicher Gewalt, die Bässe sind bedeutend und eigenthümlich. Charakteristisch ist für Händel die scharfe, lebendige Rhythmik. Seine Meisterschaft im Tonsatz, in unermüdlicher Arbeit gewonnen, handhabt er mit freier Leichtigkeit. Die Stimmführung ist einfach und natürlich. Auf contrapucntische Künsteleien ließ sich Händel nicht ein, seine Fugen sind frei, klar im Bau. Doch am rechten Orte, wie in der feinen canonischen Führung seiner Duette, in den Doppelchören der Oratorien, in der wirkungsvollen Einführung eines Basso ostinato stellt er auch im Contrapunct seinen Mann. Die Instrumentation Händel's ist für seine Zeit eine reiche; dass man sie für die unsere ärmlich fand, beweisen die gelegentlichen Versuche ihr ein frischeres Kolorit zu verleihen.

Oper und Oratorium.

Über Händel's Opern ist die Zeit hinweggegangen. Doch, machen sie auch auf dramatische Bedeutung keinen Anspruch mehr, so sind sie doch reich an musikalisch schönen Einzelheiten. Im Oratorium aber steht Händel's Ruhm noch unangetastet da. Seine in großen Zügen, in plastischer Klarheit gestaltete Musik, die meisterhafte Behandlung und dramatische Kraft der Chöre, der schwungvolle Ausdruck des Freiheitsgedankens, sie verfehlen auch heute ihre Wirkung nicht. Ist auch manches in diesen Werken für unseren Geschmack veraltet — an überzeugender Wahrheit und Größe sind sie von der Nachfolge auf diesem Gebiete, so Werthvolles sie in einzelnen Erscheinungen auch geboten, nicht erreicht worden. Das biblische Oratorium hat sich in Händel erfüllt.

Nationalität.

Händel war seiner Abstammung nach, wie in seinem geistigen Kern, ein Deutscher. Seine Kunst ist aber keine ausgesprochen nationale: Deutschland, Italien und England haben auf sie eingewirkt und ihr einen universellen Charakter verliehen. Deutschland gab ihm das Orgelspiel und die Fuge, Italien Gesang und Oper; was er in England an nationalen Elementen in sich aufnahm, gab er dem Lande mit seiner eigenen Prägung reichlich zurück.

Öffentlichkeit.

Ein wesentliches Moment in der Würdigung Händel's bildet sein Verhältnis zur Öffentlichkeit. Sein Wirken war stets gegen Außen gerichtet, er schuf für die Öffentlichkeit und mit Rücksicht auf diese.

Doch ward er seiner eigenen Natur niemals untreu. Fast alle seine Werke wurden aufgeführt, auch stand ihm der Erfolg vielfach zur Seite. Nicht wenige seiner Compositionen wurden gedruckt. Sein Hauptverleger war Walsh in London: in Deutschland erschienen viele Nachdrucke. Für die Verbreitung seiner Musik sorgten auch zahlreiche Arrangements schon zu seiner Zeit, solche für Clavier, für Flöte u. s. w. Manche Musikstücke Händel's wurden populär.

Schaffen.

Werfen wir noch einen Blick in die Werkstätte des Meisters, so fällt uns vor Allem sein Fleiß und die Schnelligkeit seiner Produktion auf. Selbst die bedeutendsten und umfangreichsten seiner Tonschöpfungen sind binnen wenigen Wochen, manche in einigen Tagen entstanden. Ihm schwebte beim Schaffen die Summe schon geleisteter Arbeit vor. Sehr häufig geschieht es, dass er frühere Werke, oder Theile derselben, unverändert oder umgearbeitet wieder verwendet. Er trägt aber auch kein Bedenken, hie und da Fremdes für seine Arbeiten zu entlehnen. Die Gepflogenheit jener Zeit war in dieser Beziehung von der heutigen sehr verschieden. Die Aneignung fremder Werke galt wohl immer als verpönt, doch in der Benützung von Motiven und einzelnen Stellen war man weniger ängstlich. Händel machte sowohl von seinem Eigenthumsrechte, wie von dem, was man als Gemeingut betrachtete, ausgiebigen Gebrauch. Kaum bei irgend einem anderen Tonsetzer findet man so viele Entlehnungen beider Art.

Entlehnungen.

Beispiele.

Einige Beispiele von Benützungen fremder Werke mögen hier angeführt werden. Die bekanntesten Fälle sind die Ausbeutung des Magnificat von Erba in mehreren Chören des Oratoriums Israel und jene von Themen und Stellen aus dem Te Deum des Mailänders Urio in dem Dettingen Te Deum und in Saul. In dem Begräbnis-Anthem für die Königin Caroline 1737 ist der Anfang des Chors „But their name lives evermore" Note für Note dem Refrain des „Ecce quomodo moritur justus" von Jacobus Gallus entnommen. Der 3. Satz des zweiten Oboenconcerts soll die vollständige Wiedergabe eines Canons von Turini sein. Eine Orgel-Canzone von Kerl findet sich in dem Chor „Egypt was glad" in Israel unverändert vor. Verschiedene, namentlich italienische Componisten, haben in ähnlicher Weise beigetragen. In vielen Fällen hat aber Händel aus dem entlehnten Stoff etwas weit Bedeutenderes gestaltet als es die Vorgänger vermochten, und sie so gewissermaßen für die Nachwelt gerettet.

Händel's Styl.

Was man gemeiniglich den Händel'schen Styl nennt ist überwiegend der Zeitstyl, nur in Händel am ausgeprägtesten dargestellt. Während aber die Werke der Vorgänger und Zeitgenossen meist der Vergessenheit anheimgefallen sind, haben sich jene Händel's durch ihren inneren Werth und ihre Erfolge erhalten und sind die überlebenden Zeugen dieses Styls. Die Energie und Klarheit des „Händel'schen Styls" fand einen mächtigen Nachhall in späteren Meistern, wie in Mozart, Beethoven, Mendelssohn.

Bibliotheken.

Die meisten Werke Händel's sind in Originalhandschriften erhalten. Die größte Zahl derselben besitzt die k. Bibl. in Buckingham-Palace in London.

Diese Handschriften sind nach Opern, Oratorien u. s. w. geordnet in 88 Bänden enthalten. Dazu kommen noch 17 Bände mit Abschriften von Händel's Gehilfen Schmidt.

Außerdem besitzen:

London, Br. Mus.: Autographe von Orgelconcerten etc.

Cambridge, Fitzwill. Mus.: 7 Bände Handschriften von Händel, meist Skizzen zu versch. Werken.

Tenbury, St. Michael's Coll.: die handschr. Part. des Messias mit eigenhändigen Einschaltungen H.'s.

Hamburg, Stadtbibl.: Orig.-Ausgaben von Julius Caesar, Suites de Pièces p. le Clav. 1720, einige von Schmidt geschriebene Handexemplare H.'s.

Berlin, k. Bibl.: Orig. Handschr. der Johannespassion, Almira (meist von Mattheson geschr.), Brockes-Passion (zum Theil in Bach's Handschr.), Acis und Galatea (Handschr. Bearbeitung von Mozart) etc.

Leipzig, Bibl. Peters: Orig.-Ausgaben mehrerer Opern.

Wien, k. Hofbibl.: Handschr. von Acis und Galatea in der urspr. Fassung für Neapel, ferner Orig.-Ausgaben versch. Werke.

Gesammtausgaben:

Gesammt-ausgaben.

Eine Gesammtausgabe von Händel's Werken wurde schon 1786 von Sam. Arnold in London unternommen, brachte es jedoch nur auf 168 Nummern in ca. 40 Bänden. Eine andere englische Gesammtausgabe, von Macfarren angeregt, begann ihre Publikationen 1843, brach sie aber schon 1855 ab. Die Riesenaufgabe einer vollständigen Veröffentlichung von Händel's Werken wurde aber durch die 1856 in Leipzig gegründete Händel-Gesellschaft glänzend gelöst.

Deutsche Händel-Gesellschaft.

Die Gesammtausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft, herausg. von Dr. Friedrich Chrysander bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, dann in Bergedorf bei Hamburg, enthält in den von 1858 bis 1890 erschienenen 31 Jahrgängen mit ca. 100 Lieferungen sämmtliche Oratorien, Opern, Cantaten, ferner die Kirchen-Instrumental- und vocale Kammermusik Händel's. Die Werke der verschiedenen Gattungen finden sich in den Jahrgängen und Lieferungen zerstreut vor. Als Beigaben sind besonders zu erwähnen: die Fascimile's der Autographe von Messias und Jephta in 2 Bänden; als Supplemente: Magnificat von Erba, Te Deum von Urio, Serenata von Stradella, Duette von Clari, Componimenti von Gottl. Muffat.

(Diese Gesammtausgabe zeichnet sich durch Treue des Textes und musterhafte kritische Revision aus.)

Neue Ausgaben.

Von sonstigen Neueren Ausgaben, welche ungemein zahlreich sind, können hier nur einige Berücksichtigung finden.

Oratorien:

Bei Novello in London: Clavierauszüge von Messias, Jud. Maccabäus, Saul, Deboroh, Alexanderfest, Acis u. Galatea, Salomon, Jephta.

Bei Rieter-Biedermann: Clavierauszüge von Jud. Maccab., Athalia, Acis u. Galatea, Belsazar, Herakles, Semele.

Simrock: Clav.-Auszüge von Jud. Maccab., Deborah, Salomon, l'Allegro.

Br. & H.: Part. von Messias (mit Instr. von Mozart), Clav.-Auszüge von Messias, Esther, Athalia.

Peters: Partituren von Messias, Samson, Jud. Maccabäus, Israel, Josua; Clav.-Ausz. von Messias, Jud. Maccab., Alexanderfest, Josua, Samson, Israel.

Litolff: Clav.-Ausz. von Messias, Jud. Maccab. Alexanderfest.

Einzelnes bei Hofmeister (Saul), Trautwein (Josef, Acis), Haslinger (Jephta), Leuckart (l'Allegro, Part., bearb. von R. Franz, Clav.-Ausz.), Cristiani in Berlin (Semele).

Aus Opern:

Almira, Clav.-Ausz., Kistner.

Sammlung von Opern- und Oratoriengesängen mit Pfte. Begl., bearb. von Victor Gervinus, 7 Bände, Br. & H.

Sopran-Arien (Dresel), Br. & H. — Alt-Arien do. — 12 Alt-Arien aus Opern mit Pftebegl., bearb. v. Rob. Franz, Kistner. — 12 Duette aus Opern etc. do. — 3 Arien, Ricordi.

Von Kirchenwerken etc.

Jubilate, Part. bearb. v. Rob. Franz, Part. Br. & H., Clav.-Ausz. Cranz.

Dettingen Te Deum, Part. instr. von Mendelssohn, Clav.-Ausz. bei Trautw., Riet.-Bied., Novello.

Anthems, Clav.-Ausz. Novello.

Motette, Clav.-Ausz. Simr.

Cäcilienode, Part. bei Peters, Clav.-Ausz. bei Simr., Riet.-Bied., Nov.

6 Duette, herausg. von Joh. Brahms, Peters.

Von Instrumentalwerken:

Concerti grossi, Dmoll f. d. Concertvortr. Bearb. von G. Kogel, Part., Peters. — Gmoll N. 5, Part., Schuberth. — 4 Conc. gr., f. 2 Pfte. arr. von Krug, Br. & H. — 6 Orch.-Concerte f. d. Pfte. arr. von L. Stark, Steingräber. — Orch.-Conc. Gmoll, f. d. Pfte. arr. von Pauer.

Ouverturen, Part. herausg. von C. F. Becker, 1. Lief. enth. Esther, Porus, Ezio, Partenope.

Orgel-Concerte, 6 Concerte bearb. f. d. Orgel allein von Best in Liverpool. — 4 Concerte f. d. Pianof. arr. von Em. Krause. — Fdur N. 4 f. d. Pfte. v. Mortier de Fontaine. — Bdur N. 2 do. von E. Pauer. — 2 Concerte do. von de Lange. — 3 do. von L. Stark. — Vierh. Arrang. bei Br. & H., Peters. — 6 Concerte f. 2 Pianof. arr. v. Loret, Paris Durand. — 4 do. f. Pfte. und Harm. bearb. von W. Waege. Br. & H.

Claviermusik: 4 Hefte bei Peters, Clavierstücke in Ed. Litolff, bei Br. & H. (Reinecke), Bote & Bock (Bülow), Steingräber (Bischoff) u. s. w. — Harm. Grobschmied (Var. in Edur) in vielen Ausgaben. — Partita Adur, nach einer Handschr. her. von Mortier de Fontaine. — Fuge, nach einem Man. her. in Rimbault's Pianof., London.

Sonaten f. Violine mit Pfte. her. v. H. Sitt, Peters. — Sonate f. Viola u. Pfte. bearb. v. Gevaert. Br. & H. — do. f. Flöte, mit Pfte. her. v. Stade, Peters. — do. f. Oboe, her. v. Stade. — Sonate f. Viola da gamba u. Cemb., f. Cello u. Pfte. bearb. v. Grützmacher.

XII.

Joh. Seb. Bach.

Leben und Wirken.

Bach — ehrfurchtsvolle Schauer erfassen uns bei diesem Namen. Wie bei dem Aufblick zu unmessbarer Höhe überkommt uns das Gefühl der eigenen Kleinheit. Wir stehen vor dem Unbegreiflichen — dem Genie. Unbegreiflich ist in Bach die unfehlbare Sicherheit und Leichtigkeit in der Beherrschung des Tonsatzes, der Reichthum der Erfindung, die Tiefe des Ausdrucks, die unversiegbare Fruchtbarkeit. Verehrungs- und liebenswerth ist aber auch seine selbstlose, ideale Hingebung an die Kunst.

Wie Bach die vorangegangene Entwicklung der contrapunctischen Kunst zur Vollendung gebracht, steht er auch den fernsten Zeiten als Muster und Leuchte da. Vergangenheit und Zukunft berühren sich in ihm. Zwischen beiden liegt ein bescheidenes Dasein voll Schaffensfreude und Schaffenskraft.

Lebensgeschichte.

Johann Sebastian Bach ist am 21. März 1685 in Eisenach als Sohn des Hof- und Stadtmusikus Joh. Ambrosius Bach geboren. Die Familie Bach lässt sich bis in das 16. Jahrh. zurückverfolgen.

Stammbaum.

Seb. Bach hatte selbst einen Stammbaum seiner Familie entworfen, welcher dann später von seinem Sohne Emanuel ausgeführt wurde. Es ist ein Stammbaum, in dessen Aesten und Zweigen es singt und klingt; sind sie doch vollbesetzt mit Cantoren, Organisten und Stadtmusici! Alle waren sie im Thüringerland sesshaft, in Erfurt, Arnstadt, Eisenach u. s. w. Unter den Verwandten herrschte stets ein reger Verkehr und sie liebten es an bestimmten Tagen zusammenzukommen, um ihre Angelegenheiten zu besprechen und sich an Musik und allerhand Kurzweil zu vergnügen.

Vorfahren.

Als Ahnherr der Familie wird ein Veit Bach (ca. 1550—1619) genannt; er war von Profession Müller und Bäcker, wanderte nach Ungarn aus, kehrte aber in seinen Heimatsort Wechmar zurück. In seinen Mußestunden soll er auch der Frau Musika durch Zitherspiel gehuldigt haben. Sein Sohn Hans (ca. 1580—1626), Teppichweber und Musikus, führte ein herumziehendes, lustiges Leben und war an Kindern reich gesegnet. Unter diesen brachte es Christoph (1613—1661) zum Raths- und Stadtmusikus in Erfurt und Arnstadt; er hinterließ drei Söhne, von denen Joh. Christoph und Joh. Ambrosius Zwillingsbrüder waren. Der letztere ist der Vater Joh. Seb. Bach's. (Das Geburtshaus J. S. Bach's am „Frauenplan“ in Eisenach ist mit einer Gedenktafel versehen.)

Joh. Christoph.

Von den musikalischen Vorfahren Joh. Seb. Bach's ist sein Onkel Joh. Christoph (1643—1703) der bedeutendste; er gehört zu den Besten seiner Zeit. Joh. Christoph Bach war als Orgelspieler berühmt

und das Wenige, was wir von seinen Compositionen besitzen lässt uns den Verlust des übrigen um so mehr bedauern. Am bekanntesten ist seine Motette „Ich lasse dich nicht“; außerdem sind von ihm Choralbearbeitungen für die Orgel, Motetten und noch anderes erhalten. Auch

Joh. Michael.

dessen Bruder Joh. Michael (1648—1694), Organist in Gehren, ist als Componist bemerkenswerth. Zu nennen sind noch die beiden Vettern Sebastian's Joh. Bernard (1676—1749), Organist in Eisenach, und Joh. Nicolaus (1669—1753), Organist und Orgelbauer in Jena, ersterer mit Choralvorspielen, Clavier- und Orchestersuiten, letzterer u. a. mit einem komischen Singspiel.

Joh. Ambrosius Bach (1645—1695) ehelichte 1668 Elisabeth Lämmerhirt, die Tochter eines Kürschners. Von seinen sechs Söhnen war unser Sebastian der jüngste. Nach dem Tode des Vaters kam der erst zehnjährige Knabe zu seinem älteren Bruder Joh. Christoph

Ohrdruff.

nach Ohrdruff. Von diesem erhielt er nun Unterricht im Clavierspiel, nachdem er schon zu Hause die Violine spielen gelernt. Er besuchte auch das Gymnasium und betheiligte sich an dem Schülerchor. In Ohrdruff blieb Sebastian bis zu seinem 15. Lebensjahre.

Joh. Christoph Bach, Organist in Ohrdruff, hatte in Erfurt den Unterricht Joh. Pachelbel's genossen. Es scheint, dass er seinem jüngeren Bruder ein pedantischer Lehrmeister war, indem er ihm ein Heft mit Orgel- und Clavierstücken, nach welchem der Knabe schmachtete, vorenthielt. Dieser aber holte sich zur Nachtzeit verstohlen das Heft aus dem Schranke und schrieb es in der Dachkammer bei Mondenschein ab. — Einige Compositionsversuche des Knaben sollen schon aus dieser Zeit stammen.

Lüneburg.
1700—1703.

1700 wanderte Bach mit seinem Freunde Georg Erdmann nach Lüneburg, um dort in den Chor der Michaelsschule einzutreten. Er fand daselbst mannigfache Verwendung als Sänger, Violin- und Orgelspieler und zugleich reichliche Gelegenheit zu seiner Weiterbildung. Bach's Bildungsgang lässt sich überhaupt nicht an dem Unterricht eines bestimmten Lehrers, sondern nur an dem lebendigen Einfluss, den die Tonmeister seiner Zeit auf ihn übten, nachweisen. In Lüneburg war es vor Allem Georg Böhm, der dem jungen Bach als Muster diente. Wiederholt weilte er auch in Hamburg, um den berühmten Reincken auf der Orgel zu hören. Nicht minder zog ihn die herz. Kapelle in dem benachbarten Celle an, wo er Gelegenheit hatte die französische Instrumentalmusik kennen zu lernen. Seine Gymnasialstudien setzte Bach noch in Lüneburg fort und dürfte bis zur Prima gelangt sein; die Universität bezog er niemals. In die Lüneburger Zeit 1700—1703 lassen sich einige noch erhaltene Choralbearbeitungen für Orgel oder Cembalo setzen.

Weimar.

Mit einer vorübergehenden Anstellung in Weimar als Hofmusikus und Violinist wird 1703 die Reihe der Dienstposten, welche Bach nacheinander bekleidete, eröffnet. Noch in demselben Jahre wurde er als

Arnstadt.
1703—1707.

Organist nach Arnstadt berufen. Die Thätigkeit auf heimischem Boden, überdies an einer guten Orgel erfüllten ihn mit Befriedigung. Dagegen war ihm die Beschäftigung mit dem Schülerchor stets lästig.

Nach zweijährigem Aufenthalt in Arnstadt nahm er im October 1705 einen kurzen Urlaub, um sich nach Lübeck zu begeben und dort dem Orgelspiel Buxtehude's zu lauschen; nicht minder werden ihn auch die „Abendmusiken" desselben (S. 220) angelockt haben. Es verdient bemerkt zu werden, dass Bach den 50 Meilen weiten Weg zu Fuß zurücklegte. Mehr als drei Monate hielt es ihn in Lübeck fest und erst im Feber 1706 trat er die Heimreise an. Zu Hause erwartete ihn ein Ungewitter, in Gestalt eines strengen Verweises wegen Urlaubsüberschreitung, zugleich wegen Vernachlässigung des Schülerchors. Nicht lange mehr litt es Bach in Arnstadt. Zuvor hatte er aber ein zartes Verhältnis zu seiner Base Maria Barbara, der Tochter Michael Bach's in Gehren angeknüpft, welches bald darauf zum Ehebunde führte. — Die Compositionen Bach's aus dieser Zeit lassen den Weg zur Meisterschaft deutlich erkennen. Außer einer Ostercantate sind es meist Clavier- und Orgelstücke, unter diesen das Capriccio „über die Abreise seines sehr geliebten Bruders", zwei andere Capriccio's, eine Sonate, Präludien und Fugen.

Buxtehude.

Nun erhielt Bach eine ehrenvolle Berufung nach Mühlhausen (Thüringen). Diese Stadt hatte eine ansehnliche musikalische Vergangenheit: hier wirkte schon im 16. Jahrh. Joachim a Burgk, hier ward Joh. Eccard geboren, und im 17. Jahrh. finden wir daselbst Georg Neumark und die beiden Ahle, Vater und Sohn, letzteren als unmittelbaren Vorgänger Bach's. Dieser trat im Juli 1707 seinen neuen Posten als Organist der Blasiuskirche an und am 17. October heiratete er seine Base Maria Barbara. Die Ehe war eine glückliche und an Kindern reich gesegnete: Friedemann und Emanuel entsprossen derselben. Bescheiden nur konnte der Haushalt Bach's sein, da er wie in Arnstadt mit einem jährlichen Gehalt von 85 Gulden nebst Naturalien sein Auskommen zu finden hatte. Bach's Thätigkeit in Mühlhausen war eine vielseitige und rühmliche: er glänzte durch sein meisterhaftes Orgelspiel, leitete die Kirchenmusik, um deren Hebung er sich verdient machte, erwies sich auch als gründlicher Kenner des Orgelbaues durch die nach seinen Angaben vorgenommene Ausbesserung der Orgel in der Blasiuskirche. Zugleich gesellte sich ihm sein erster Schüler und treuer Gehilfe in der Person Joh. Martin Schubart's, eines Thüringers, zu. Misshelligkeiten mit seinem kirchlichen Vorgesetzten, dann der Wunsch seine Kunst weiteren Kreisen bekannt zu machen, veranlassten Bach schon nach einem Jahre seine Entlassung zu nehmen. Er begab sich nun nach Weimar, wo ihm die Stelle eines Hoforganisten verliehen wurde. — In Mühlhausen entstanden die sogenannte Raths-Cantate (zur Feier des Rathswechsels 1708 aufgeführt) und eine andere, wahrscheinlich zur Hochzeit des Pfarrers Stauber in Arnstadt geschriebene; erstere Cantate ist die einzige zu Bach's Lebzeiten gedruckte.

Mühlhausen. 1707—1708.

Heirat.

Weimar bot dem jungen Meister einen günstigen Boden für seine künstlerische Entwicklung. Ein frommer Herzog, eine glaubensstarke Gemeinde kamen der Pflege der Kirchenmusik zugute; die vor-

Weimar. 1708—1717.

zügliche Kapelle widmete ihre Thätigkeit ebenso den geistlichen Aufführungen als auch der instrumentalen Kammermusik. Bach trat seinen Posten im Sommer 1708 an: er hatte nebst dem Orgeldienst auch als Kammermusikus die Violine zu spielen und die Begleitung am Cembalo zu besorgen. 1714 rückte er zum Concertmeister vor: dass er auch zuweilen die Stelle des Kapellmeisters vertrat, ist unzweifelhaft. Einen geistesverwandten Kunstgenossen fand er in Joh. Gottfr. Walther (S. 223), dem Organisten der Stadtkirche. An Schülern aus der Weimarer Zeit sind zu nennen: Joh. Casp. Vogler, Joh. Tobias Krebs und dessen Sohn Joh. Ludwig Krebs, endlich Bach's Neffe Bernhard. Inzwischen hatte sich der Hausstand Bach's vermehrt: einer Tochter, 1708 geboren, folgten 1710 Wilhelm Friedemann, 1714 Phil. Emanuel, bei welchem letzteren Telemann Pathe stand, endlich 1715 Joh. Bernard, der schon 1739 in Jena sein Leben beschloss. Als der herz. Kapellmeister Sam. Drese 1716 gestorben, war es nicht der ihn weit überragende Bach, welcher zu dessen Nachfolger ernannt wurde. Dieser Umstand trug jedenfalls zu seinem Entschlusse Weimar zu verlassen bei, und 1717 verabschiedete er sich von dieser Stadt.

Schüler.

Hausstand.

Gelegentlich unternahm Bach von Weimar aus kleine Reisen, um Bekannte and Verwandte zu besuchen, oder seine Kunst auch anderer Orten leuchten zu lassen. So ließ er sich 1713 in Halle, etwa 1714 in Kassel auf der Orgel hören; in demselben Jahre weilte er zum erstenmale in Leipzig. 1716 wurde er in Gemeinschaft mit Kuhnau und Chr. Friedr. Rolle zur Prüfung der neuen Orgel nach Halle berufen. Auch Meiningen, wo ihm ein entfernter Verwandter, Joh. Ludwig Bach, als Kapelldirektor und Tonsetzer lebte, stattete er um diese Zeit einen Besuch ab. An Bach's Aufenthalt in Dresden 1717 knüpft sich die schon flüchtig berührte Geschichte des Wettkampfs mit dem Franzosen Marchand. Nach vorhergegangener Herausforderung sollten die Beiden sich in dem Hause eines vornehmen Musikfreundes auf dem Claviere messen. Als aber Tag und Stunde des Wettkampfes erschienen, harrte man vergebens auf den Franzosen; dieser, welcher mittlerweile Gelegenheit gefunden, dem Clavierspiele Bach's von einem Verstecke aus zu lauschen, hatte sich bereits mit der „geschwinden Post“ aus Dresden entfernt.

Reisen.

Dresden.

Wettkampf mit Marchand.

In Weimar erweiterte Bach seinen künstlerischen Horizont durch die Bekanntschaft mit der italienischen Kammermusik eines Corelli, Vivaldi u. A., welche die dortige Kapelle besonders pflegte. Auch den Gesangsformen der italienischen Oper trat er dort näher. Für sein eigenes Schaffen war der neunjährige Aufenthalt in Weimar sehr ergiebig. In dieser Zeit vollzog sich in ihm der Übergang von dem Kirchenconcert zu der Kirchencantate in ihrer neueren Gestaltung. Etwa 20 solcher Cantaten entstanden in Weimar, unter welchen sich als die bekanntesten „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, „Nun komm, der Heiden Heiland“, „Ich hatte viel Bekümmernis“ befinden. Mehr noch war es die Orgel- und Claviermusik, welcher sich Bach damals hingab und in welcher er die Meisterschaft erreichte. Als Orgel- und Clavierspieler stand sein Ruhm schon fest. Zahlreiche seiner Compositionen für diese Instrumente stammen aus der Weimarer Zeit: Choralbearbeitungen, Prä-

Kirchencantaten.

Orgel- und Claviermusik.

ludien und Fugen, Fantasien und Toccaten, ein Passacaglio für die Orgel, ferner Fugen, Toccaten, Fantasien u. s. w. für das Clavier, endlich die Bearbeitungen von Vivaldi's Violinconcerten für Clavier und Orgel.

Im November 1717 folgte Bach einer Berufung nach Cöthen. Mit Weimar verglichen, war es ein Stillleben, welches ihn da erwartete, — ein kleiner Hof, bescheidene Verhältnisse. Der hier herrschende reformirte Kultus ließ keine große Kirchenmusik zu, auch hatte Bach nicht den Orgeldienst zu versehen. Seine Stellung war die eines Kapellmeisters und Leiters der fürstlichen Kammermusik. Der Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen, selbst ausübender Musiker, war Bach wohlgeneigt. Mehr als ein Umstand zeugt von der Werthschätzung und freundschaftlichen Gesinnung desselben für seinen Kapellmeister. Als diesem 1718 sein siebentes Kind geboren ward, übernahm der Fürst die Pathenschaft. Auch auf Reisen begleitete Bach seinen Herrn, und zwar 1718 und 1720 nach Karlsbad zur Kur. Als Bach im Juli 1720 von der Reise zurückkehrte, fand er seine Gattin nicht mehr am Leben. Doch nicht lange sollte seine Häuslichkeit verwaist bleiben, denn schon im nächsten Jahre heiratete er Anna Magdalena Wülken, die 21jährige Tochter eines Hoftrompeters in Weißenfels, welche damals in Cöthen als Hofsängerin wirkte. Nicht weniger als 13 Kinder, 6 Söhne (darunter Joh. Christoph und Joh. Christian) und 7 Töchter entstammten diesem langjährigen Ehebunde, so dass Bach im Ganzen 20 Kinder sein eigen nennen durfte, von denen allerdings fast die Hälfte bald nach der Geburt oder im zartesten Kindesalter starb.

Cöthen. 1717—1723.

Fürst Leopold.

Zweite Ehe.

Kinder.

Anna Magdalena war sehr musikalisch, besaß eine gute Sopranstimme und spielte Clavier. Ihrem Manne war sie nicht allein eine gelehrige Schülerin, sondern auch eine emsige Gehilfin, namentlich als Copistin. Ein lebendiges Zeugnis für das musikalische Verhältnis der Ehegatten besitzen wir in dem „Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin", von Bach 1722 angelegt.

Anna Magdalena.

Clavierbüchlein.

Die Einförmigkeit des Cöthener Lebens unterbrachen einige der Kunst geltende Ausflüge; so begab sich Bach 1717 nach Leipzig zur Prüfung einer neuen Orgel, 1719 nach Halle in der Absicht mit Händel zusammenzutreffen. Ende 1720 war Bach in Hamburg und ließ sich vor dem nun 97-jährigen Reincken und einer geladenen Gesellschaft auf der Orgel hören. Er versetzte Alle in Staunen und Bewunderung und Reincken rief aus: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt." Bach bewarb sich in Hamburg um den Organistenposten an der Jacobskirche, doch ohne Erfolg.

Reincken.

Der Aufenthalt in Cöthen war für Bach künstlerisch hochbedeutend. Frei von den Anforderungen der Kirche widmete er seine volle Kraft der instrumentalen Kammermusik. Mit Vorliebe versenkte er sich in die Claviermusik, in welcher Gattung er hier eine Anzahl seiner tiefsinnigen, wie seiner anmuthigen, formvollendeten Stücke schuf. Als dieser Periode angehörig lassen sich anführen: die „Brandenburg'schen" Orchesterconcerte, Suiten für Orchester, Sonaten und Suiten für Violine allein, für Violine und Clavier, für Violoncell, für Viola da gamba und Clavier, Violinconcerte. Von Clavierwerken sind in erster Reihe zu nennen: die zwei- und dreistimmigen Inventionen (zuerst enthalten in

Kammermusik.

Claviermusik.

dem 1720 angelegten „Clavierbüchlein" für seinen Sohn Friedemann, die französischen Suiten, das Wohltemperirte Clavier 1. Theil (mit der Jahreszahl 1722), außerdem Toccaten, Präludien und Fugen u. s. w.

Waren es die beschränkten Verhältnisse in Cöthen oder andere Gründe, Bach sah sich bald um einen anderen Wirkungskreis um. Diesen fand er 1723 in Leipzig.

Leipzig 1723—1750.

Leipzig ward die letzte und dauerndste Wohnstätte Bach's. Durch Kuhnau's Tod 1722 war die Stelle des Cantors an der städtischen Schule zu S. Thomas erledigt. Nachdem Telemann abgelehnt hatte, trat Bach in die Bewerbung. Am 31. Mai 1723 fand seine feierliche Einführung statt. Bach bezog eine Amtswohnung in der Thomasschule, ein bescheidenes, aber behagliches Heim, welches er bis zu seinem Tode inne hatte. (Das Gebäude ist noch erhalten.) Das altehrwürdige Cantorat bei S. Thomas, welches an seiner Spitze Männer wie Rhaw, Calvisius, Schein, Kuhnau gesehen, wurde nun durch Bach mit einem bis in ferne Zeiten leuchtenden Ruhmesglanz umgeben. Bach war Cantor und Musikdirektor; er hatte die Schüler und Alumnen (Pfleglinge) im Gesange und in den Instrumenten zu unterweisen, sowie die Aufführungen in der Thomaskirche und in noch drei anderen Kirchen zu leiten. Die Stelle war nicht nur eine geachtete, sie war auch eine für die damaligen Verhältnisse einträgliche. Bach bezog ungefähr 700 Thaler jährlich, nebst Naturalien. Gleichzeitig trat er auch den Posten eines Universitäts-Musikdirektors an. Nebenbei hatte er auch noch die Titeln eines fürstl. Anhalt-Cöthen'schen und herz. Weißenfels'schen Kapellmeisters „vom Hause aus" aufzuweisen. Trotz der günstigen äußeren Lage, blieb Bach's Leipziger Horizont nicht ungetrübt. Die Beschäftigung mit den zuchtlosen Schülern und Alumnen konnte ihm keine Befriedigung gewähren. Anfangs überwog bei ihm die Freude an dem Beruf, später vernachlässigte er den Unterricht. Da gab es nun zuweilen Misshelligkeiten mit den Vorgesetzten, sogar Verweise und Verkürzungen der Einkünfte. Andere Reibungen mit der Universitätsbehörde und dem Leipziger Rath, deren Darstellung hier zu weit führen würde, folgten.

Cantor und Musikdirektor.

Studentenverein.

Eine große Rolle spielte damals in Leipzig der von Telemann 1704 gegründete studentische Musikverein, dessen Leitung Bach 1729 übernahm und bis nach 1736 fortführte. Bach bediente sich der musikalisch strebsamen Studenten zu seinen kirchlichen Aufführungen, namentlich in der Universitätskirche.

Erste Aufführung der Matthäuspassion.

Am Charfreitag den 15. April 1729 vollzog sich, äußerlich unscheinbar, auf dem Chor der Thomaskirche ein musikalisches Ereignis: die erste Aufführung der Matthäuspassion. Wie bescheiden die Mittel waren, welche Bach für die Darstellung dieses Meisterwerkes zur Verfügung standen, erhellt am besten aus seinem 1730 dem Rathe der Stadt Leipzig unterbreiteten „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik", in welchem seine kühnsten Wünsche sich bis auf 16 Sänger und 20 Instrumentalisten versteigen. Auch diese Wünsche wurden nur theilweise erfüllt.

Unbeirrt von allen diesen amtlichen Konflikten und Zurücksetzungen gab sich Bach der regsten Compositionsthätigkeit hin, und zwar vorwiegend in einer Richtung. Was Weimar für die Orgelmusik, Cöthen für die instrumentale Kammer- und Claviermusik, das bedeutet Leipzig für die kirchliche Vocalmusik Bach's. In rascher Folge enstanden nun seine Kirchencantaten auf alle Sonn- und Feiertage, welche sich bis auf fünf Jahrgänge vervollständigten. Zwischen ihnen liegen die Passionen, Motetten, Messen. Die beiden ersten Theile der großen Messe in Hmoll widmete Bach 1733 dem Kurfürsten (zugleich König von Polen) mit der Bitte um einen Hoftitel: erst 1736 erhielt er den eines „Componisten der k. Hofkapelle". Eine Anzahl von kirchlichen und weltlichen Gelegenheits-Cantaten, auch in dramatischer Form, entstammt ebenfalls dieser Zeit. Die meisten Texte, deren sich Bach in Leipzig bediente, rühren von **Chr. Fried. Henrici (genannt Picander) her.**

Kirchliche Vocalmusik.

K. Hofcomponist.

War Bach in seiner früheren Zeit vorzugsweise als Orgel- und Clavierspieler berühmt, so erscheint nun sein Ansehen als Tonsetzer fest begründet. Er galt nicht nur als musikalischer Mittelpunkt Leipzigs, sein Ruf war über ganz Nord- und Mitteldeutschland verbreitet. Es konnte nicht fehlen, dass zahlreiche Schüler seine Unterweisung suchten, dass Fremde von Auszeichnung, die nach Leipzig kamen, sich um seine persönliche Bekanntschaft bewarben. Er selbst lebte still seiner Kunst und der Familie. Nicht allzuhäufig verließ er Leipzig und dann nur für kurze Zeit. Gerne weilte er in Dresden, wo er sich bei Hofe und in der Kirche hören ließ und mit den tüchtigen Künstlern dieser Stadt verkehrte. Auch die italienische Oper, so ferne sie seiner Richtung lag, zog ihn an: er pflegte sich durch seinen Sohn Friedemann begleiten zu lassen, um die „Dresdener Liederchen" zu hören. Mit Hasse schloss er Freundschaft und empfing in Leipzig die Besuche des berühmten Ehepaars. Zuweilen unternahm er auch einen Ausflug nach Thüringen, um Verwandte und Freunde wiederzusehen.

Ruf.

Ausflüge.

Um 1740 hatte Bach seinen Höhepunkt erreicht. Wohl blickte die Generation bis zu seinem Ende mit Ehrfurcht zu ihm auf, doch schon war eine neue Strömung in die Musikwelt eingedrungen. Die protestantische Kirchenmusik, die ernste polyphone Kunst traten in den Hintergrund, ein leichterer, gefälliger Styl, das Opernwesen, eine glänzende Solistik erlangten das Übergewicht. Bach verlor allmälig den lebendigen Zusammenhang mit seiner Zeit. Doch erlahmte seine Produktionskraft keineswegs. In dieser letzten Zeit schrieb er noch vieles und Bedeutendes: Chorallieder, Choralcantaten, Gelegenheitswerke, Orgelstücke, Orchestersuiten, Violin- und Clavierconcerte, das Wohltemperirte Clavier 2. Theil, viele andere Clavierstücke, das „musikalische Opfer", endlich die „Kunst der Fuge".

Höhepunkt.

Produktion.

Bach war in der angenehmen Lage, viele seiner Compositionen im häuslichen Kreise aufführen zu können. Als Sängerinnen standen ihm seine Gattin und die Tochter Katharina zu Gebote, während er in seinen

Häusliche Aufführungen.

Söhnen Friedemann, Emanuel, Bernhard nebst seinen Schülern eine kleine Instrumentalkapelle besaß. An Instrumenten, darunter mehreren Clavieren, fehlte es nicht.

Bei Friedrich II. Für den Abend seines Lebens war Bach noch eine Ehrung vorbehalten, die ihm durch den musikliebenden Friedrich II. zutheil ward. Auf Wunsch des Königs begab sich Bach, dessen Sohn Emanuel seit 1740 als Cembalist am k. Hofe wirkte, im Mai 1747 nach Potsdam und wurde daselbst mit Auszeichnung behandelt.

Noch im Reisekleide musste Bach vor dem König erscheinen, der eben ein Hofconcert abhielt. Der König führte den Gast selbst im Schlosse herum, um ihn die neuen Silbermann'schen Hammerclaviere versuchen zu lassen, gab ihm auch ein Thema zum phantasiren. Nach Hause zurückgekehrt, bearbeitete Bach das königliche Thema in einem ganzen Werke, welches, Friedrich II. gewidmet, den Titel „Musikalisches Opfer" trägt.

Augenleiden. In seinen letzten Lebensjahren war Bach augenleidend. Eine zweimalige Operation 1749—1750 blieb fruchtlos und das Ende war Blindheit.

Interessant ist, dass derselbe englische Arzt, Dr. Taylor, einige Jahre später Händel in London mit dem gleichen Erfolge operirte.

Tod. Am 18. Juli 1750 erlitt Bach einen Schlaganfall und am 28. Juli starb er. Von seinen Söhnen war nur der jüngste, Joh. Christian, gegenwärtig. Begraben wurde Joh. Seb. Bach auf dem Johannis-Friedhofe, nahe der Kirche. Bei der in unserem Jahrhundert vorgenommenen Grabstätte. Erweiterung des Kirchenplatzes wurde auch Bach's Grabstätte zerstört und der Ort derselben war nicht mehr genau nachzuweisen.

Im Jahre 1894 wurden gründliche Nachforschungen angestellt und nach dem Resultate der Ausgrabungen, der örtlichen Lage, den Schädelmessungen und Vergleichungen mit Originalporträts, glaubt man die Gebeine des berühmten Mannes gefunden zu haben.

Persönlichkeit. Bach war von kräftiger, breitschulteriger Gestalt, sein volles Gesicht vereinigte energischen mit gutmüthigem Ausdruck. Nach damaliger Sitte bedeckte eine weiße Perücke sein Haupt. Sein Wesen war ernst und selbstbewusst, doch ohne Überhebung und kleinliche Eitelkeit. Ein reizbarer Zug war ihm eigen, der ihn auch oft in Konflikte mit seinen Vorgesetzten brachte. In seiner Häuslichkeit war Bach patriarchalisch, ein sorgender und liebevoller Gatte und Vater, auch für gemüthliche Geselligkeit empfänglich.

Künstlerfamilie. Bach's Vorfahren, Verwandte und Nachkommen bilden die ausgedehnteste Künstlerfamilie, von der die Musikgeschichte zu erzählen weiß. Die Musikerdynastien der Philidor, Couperin, Benda und andere sind mit ihr nicht zu vergleichen. Von den 20 Kindern Bach's überlebten ihn neun.

Nachkommen. Die erstgeborene Katharina Dorothea (1708—1774) blieb unvermält; Wilh. Friedemann starb 1784 in Berlin, Carl Phil. Emanuel 1788 in Hamburg. Aus der zweiten Ehe überlebten den Vater: Gottfried Heinrich (1724—1763), Elisabeth Juliana, geb. 1726, welche den Organisten Altnikol in Naumburg heiratete, Joh. Christoph (1732—1795), Joh. Christian (1735—1782), Johanna Carolina (1737—1781) und Regine Susanne (1742—1809). Die Witwe Anna Magdalena gerieth in Armuth und starb, eine

„Almosenfrau“, 1760. Die jüngste Tochter Regine Susanne, welche noch das 19. Jahrh. erlebte, hatte auch die Noth des Daseins zu erfahren und wurde in ihrem Alter in Folge eines öffentlichen Aufrufs unterstützt. Von sonstigen, der Musik beflissenen Nachkommen Bach's wären nur zu erwähnen: ein Neffe, Joh. Ernst (1722—1777) in Eisenach und ein Enkel, Wilhelm (1756—1849) in Berlin.

Die musikalisch bedeutenden Söhne Seb. Bach's: Friedemann, Emanuel, Joh. Christoph und Joh. Christian gehören ihrem Leben und ihrer Richtung nach zum theil oder vollständig der nächsten Epoche an.

Schüler.

Die Zahl der Schüler, welche Bach von seinem 22. Lebensjahre an bis zu seinem Ende aufzuweisen hat, ist eine sehr beträchtliche. In erster Reihe derselben stehen seine Söhne Friedemann, Emanuel und Joh. Christoph, während der jüngste, Johann Christian durch seinen Bruder Emanuel in Berlin ausgebildet wurde. Von Verwandten genossen Joh. Bernard, Joh. Ernst und Bach's Schwiegersohn Altnikol des Meisters Unterricht. Als sonstige Schüler sind aus der früheren Zeit schon genannt worden: Schubart, Vogler, Tobias und Joh. Ludw. Krebs. Aus der Leipziger Zeit sind ihnen hinzuzufügen: Gerber, Agricola, Doles, Homilius, Kirnberger, Goldberg, Kittel, Müthel.

Schubart. Vogler. Tob. Krebs. Joh. Ludw. Krebs. Gerber. Agricola. Doles. Homilius. Kirnberger. Goldberg. Kittel. Müthel.

Joh. Martin Schubart ward 1717 Bach's Nachfolger als Organist in Weimar, ihm folgte auf demselben Posten Joh. Casp. Vogler, ein vorzüglicher Orgelspieler und Herausgeber eines Choralwerkes. Tobias Krebs war schon Cantor in Büttelstedt, als er Bach's Lehre aufsuchte und übergab auch seinen Sohn Ludwig dem Meister zur Ausbildung. Dieser wurde Bach's Lieblingsschüler („In meinem Bache ist das der einzige Krebs“). Joh. Ludw. Krebs, ebenso bedeutend als Orgelspieler wie als Orgelcomponist, war an verschiedenen Orten angestellt und starb 1780 in Altenburg. Heinr. Nic. Gerber, der Vater des Lexicographen, wurde 1731 Hoforganist in Sondershausen. Joh. Friedr. Agricola (S. 171), als Orgelspieler ausgezeichnet, wendete sich 1741 nach Berlin; nach Graun's Tode wurde er k. Kapellmeister. Er bethätigte sich als Componist von Opern, Kirchen- und Instrumentalmusik, auch ist er als Übersetzer von Tosi's Anleitung zur Singekunst bekannt. Joh. Friedr. Doles, um 1738 Bach's Schüler, folgte diesem als Thomascantor 1755. Gottfr. Aug. Homilius, von 1742 bis an sein Ende 1785 in Dresden wirkend, zeichnet sich durch ernste kirchliche Vocalmusik aus. Joh. Phil. Kirnberger ward 1751 Hofmusikus der Prinzessin Amalie in Berlin, wo er 1783 starb. Er ist vorzugsweise als Theoretiker berühmt. Für Goldberg, der ein glänzender Clavierspieler war, schrieb Bach seine 30 Variationen. Joh. Christian Kittel, ein tüchtiger Orgelspieler und Lehrer, war in Erfurt angestellt. Als einer der letzten Schüler ist Joh. Gottfr. Müthel zu nennen, der 1753 sich bleibend in Riga niederließ.

Denkmäler.

Das erste, wenn auch kleine Denkmal wurde Bach i. J. 1842 auf der Promenade in Leipzig in der Nähe der Thomasschule gesetzt; es verdankt seine Existenz der Förderung Mendelssohn's. Ein sehr gelungenes Denkmal Bach's ist das 1884 in Eisenach errichtete; es wurde von dem Bildhauer Donndorf in Bronze ausgeführt.

Mehr als es ein Standbild in Erz vermag, bewirkte zum Ruhme Bach's die Gesammtausgabe seiner Werke durch die 1850 in Leipzig gegründete Bach-Gesellschaft, nicht minder die umfassende Biographie von Ph. Spitta, der sich um die Erforschung des Lebens und die Würdigung der Werke des Meisters ein unverwelkliches Verdienst erworben.

Werke. Die Werke Joh. Seb. Bach's bilden ihrer Zahl und ihrer Bedeutung nach eine Literatur für sich. Eine Übersicht der Gesammtproduktion des Meisters konnte erst in neuester Zeit gewonnen werden.

Vocal- und Instrumentalwerke. Diese scheidet sich in die Vocal- und Instrumentalwerke. Erstere sind vorwiegend kirchlich und lassen sich in folgende Gruppen zusammenfassen: Choräle, Cantaten, Oratorien, Passionen, Messen und andere lateinische Kirchenstücke, Motetten.

Choräle. Bach setzte zahlreiche Choralliede r für vier Singstimmen. Einzelne Melodien rühren von Bach selbst her. Die Choräle sind selbständige Tonsätze oder sie bilden Theile der Cantaten, Passionen, Motetten. Die letzteren stellen den werthvolleren und sichereren Besitz dar, während die ersteren meist nur mittelbar erhalten sind.

Quellen. In einem Musikbuch für Anna Magdalena Bach 1725 stehen einige Choralsätze. Eine Sammlung von etwa 240 Choralmelodien mit Generalbass, welche sich Bach in Leipzig angelegt, ist verschwunden. Zu einem Gesangbuch von Schemelli, 1736 gedruckt, schrieb Bach eine Reihe von Chorälen. Sammlungen von vierstimmigen Vocalchorälen Bach's erschienen 1765 und 1769 in Druck, theilweise unter Mitwirkung von Em. Bach. Dieser gab endlich 1784—1787 eine Anzahl von 370 vierst. Chorälen seines Vaters heraus; sie sind größtentheils den Kirchenwerken entnommen.

Details. Als schöne Choralsätze sind hervorzuheben: „Gieb dich zufrieden“ aus dem Musikbuch für Anna Magdalena, „O Haupt voll Blut und Wunden“ in der Matthäuspassion, die als Cantus firmus behandelten Choralmelodien „Ach wie flüchtig“ in der gleichnamigen Cantate und „O Lamm Gottes“ in der Matthäuspassion, die Ausgestaltungen von „Jesu, meine Freude“ in einer Choralmotette und „Eine feste Burg“ in der Reformationscantate u. a. m.

Bedeutung. Nehmen auch die einfach gesetzten Vocalchoräle nur einen bescheidenen Platz in dem Schaffen Bach's ein, so können sie doch als Muster ihrer Gattung gelten. Die geschmeidige, dabei markige Bassführung, der meisterhafte harmonische Satz mit seiner maßvollen Polyphonie lassen sie auch als würdigen Gegenstand des Studiums erscheinen. Die aus den Choralmelodien entwickelten kunstreichen Tonsätze gehören aber zu den Meisterleistungen des Genies. Die Bach'sche Choralkunst ist als das letzte Aufleuchten dieser im Verlöschen begriffenen Kunstgattung zu betrachten.

Cantaten. Die ausgedehnteste Gruppe der Bach'schen Kirchenwerke ist die der Cantaten. Nimmt man an, dass Bach fünf vollständige Jahrgänge Cantaten auf alle Sonn- und Feiertage und außerdem noch solche für verschiedene Gelegenheiten geschrieben, so übersteigt die Zahl derselben die von 300. Bekannt geworden sind mehr als 200. Ihrer Entstehung nach umfassen sie einen Zeitraum von 40 Jahren. Die weitaus überwiegende Masse gehört der Leipziger Zeit an.

Die große Kirchencantate. Die große Kirchencantate ist die Nachfolgerin des Kirchenconcerts des 17. Jahrhunderts; sie unterscheidet sich in die ältere und die neuere Gattung. Erstere besteht aus Bibelsprüchen und Strophenliedern, letztere nimmt auch die dramatischen Formen in sich auf, denen sich noch freigestaltete Chöre und Instrumentalformen zugesellen. Für die Entwicklung der neueren Kirchencantate war der geistliche Dichter Neumeister bahnbrechend; in seinen freien Cantatendichtungen, deren er mehrere Jahrgänge verfasste, finden sich die vielgestaltigen Elemente dieser Gattung gegeben. Ihm schloss sich auch Salomon Franck an.

Musikalische Form.

Die musikalische Form der großen Kirchencantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. erreicht in Bach ihre Vollendung; sie setzt sich aus Recitativen, Arien, Duetten, Chören und Chorälen, nebst Instrumentalsätzen zusammen. Die Instrumentalbegleitung ist eine durchgängige. Die den Bach'schen Cantaten zu Grunde liegenden Texte sind von Neumeister, Franck, die meisten von Picander; auch ältere kirchliche Dichtungen von Olearius und Neander wurden von ihm benützt. Die Bezeichnung „Cantate“ kommt nur selten vor, meist sind diese Kirchenwerke nach ihren Anfangsworten, oder „Concerti“, „Dialogi“ etc. betitelt.

Texte.

Aufführung.

Die kirchliche Aufführung der Cantaten schloss sich an die Predigt an; sie fand nach der Verlesung des Evangeliums statt. Wenn die Cantate eine zweitheilige war, so kam die Predigt zwischen beide Theile zu stehen.

Bau.

Die Anordnung der Tonsätze ist eine verschiedene, die formelle Ausgestaltung derselben eine mannigfaltige. Man kann im Allgemeinen eine ältere, eine neuere, und die Form der Choralcantate unterscheiden; sie entsprechen dem Entwicklungsgange des Meisters. Die meist übliche Anordnung der Tonsätze ist die folgende: die einleitende Sinfonia, der Chor (gewöhnlich das Hauptstück des Ganzen), dann Recitative und Arien, auch Duette, endlich der Schlusschoral. Die Sinfonia ist entweder in der älteren Art Gabrieli's oder in den Formen der Ouverture, des Concerts nach italienischer Art gehalten; durch ihr Grundmotiv bereitet sie oft den nachfolgenden Chor vor. Dieser ist frei erfunden, oder stützt sich auf die Choralmelodie; in ihm entfaltet sich die contrapunctische Kunst am breitesten. Die Recitative tragen ein eigenthümlich Bach'sches Gepräge, während die Arien und Duette sich an die dreitheilige Form der Italiener halten. Der Schlusschoral, theils kunstvoll, theils in einfacher Fassung fehlt nur selten. Die Instrumentation, meist einfach, bietet doch in der Wahl der Instrumente manches Charakteristische. — Eine besondere Gruppe bilden die Solo-Cantaten auf mehrere Stimmgattungen vertheilt oder auch auf eine einzige beschränkt. — Die Choralcantaten beruhen vollständig auf den ursprünglichen Kirchenmelodien des 16. und 17. Jahrh., welche in dem Anfangschor kunstreich durchgeführt, in dem Schlusschor einfach wiedergegeben werden.

Beschaffenheit.

Eine Fülle von technischem Können, tiefem Ausdruck, religiösem Sinn birgt, und man kann in gewissem Sinne sagen, verbirgt sich in den Kirchencantaten Seb. Bach's. Erstaunlich ist der Formenreichthum; der Orgelstyl, die italienischen Formen der Arie, der Kammermusik finden sich hier nachgebildet und verflochten. Fuge und Doppelfuge sind mit Meisterhand aufgebaut. Aber auch an musikalischem Ausdruck und charakteristischer Stimmung sind die Cantaten reich. Tiefsinn und Anmuth, Großartiges und Spielendes, die Todessehnsucht, wie der Jubel, Glaubensstrenge und zärtliche Milde finden da ihre Stelle. Am bedeutendsten erscheinen diese Werke in den polyphonen Sätzen, doch auch die Arien

schließen neben Steifem und Veralteten manche Perle ein. Die Bach-schen Kirchencantaten stellen den Inbegriff und den Abschluss der Gattung dar.

Details. Seine erste Kirchencantate schrieb Bach 1704 in Arnstadt, ihr folgte 1708 die Mühlhausener Rathscantate. Anschließend sind hervorzuheben: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit," der sogenannte Actus tragicus, ein von düsterer, dabei innig-gefühlvoller Stimmung durchzogenes Werk, die Adventcantate „Nun komm', der Heiden Heiland" mit der schönen Tenorarie „Komm' Jesu" und dem prächtigen Choralchor, endlich „Ich hatte viel Bekümmernis", besonders reich an bedeutenden Chören, wie der kunstvolle Chor am Anfang, der rührende „Was betrübst du dich, meine Seele", der jubelnde Schlusschor. Diese drei Cantaten, 1711—1714 entstanden, sind bis jetzt die beliebtesten des Meisters. In diese Zeit gehören die Solocantaten „Ich weiß, dass mein Erlöser lebt" (Tenor) und „Tritt auf die Glaubensbahn" (2 Solostimmen). Bedeutend sind ferner „Mein Gott, wie lange" und „Wachet und betet", besonders durch schöne Recitative. Meisterlicher noch, doch in ihrer herben Großheit schwerer zugänglich sind die in Leipzig geschaffenen Cantaten; sie umfassen die Zeit von 1723 bis 1744. Wir müssen uns auf die Anführung einiger wenigen beschränken. Eröffnet werden dieselben durch die Probecantate 1723 „Jesus nahm zu sich die Zwölfe"; höher steht die gleichzeitige „Du wahrer Gott und Davids Sohn". „Christ lag in Todesbanden" ist ein düster-großartiges Werk älterer Form; in „Jesus schläft" findet sich eine ergreifende Arie Jesus'; „Du Hirte Israels" ist ein lieblich-pastorales Stück, dramatisch bewegt die zweitheilige Cantate „O Ewigkeit, du Donnerwort"; weiter „Herr gehe nicht ins Gericht," „Schauet doch und sehet", „Wachet auf, ruft uns die Stimme," „Eine feste Burg" mit kunstreichen und kraftvollen Choralchören, „Bleib bei uns, denn es will Abend werden", „Liebster Gott, wann werd' ich sterben," endlich das Cantatenfragment, der Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft". Viele Cantaten sind Umarbeitungen früherer Werke derselben Gattung oder weltlicher Gelegenheits-, selbst Instrumentalcompositionen.

Oratorien. An die Kirchencantaten schließen sich die von Bach sogenannten Oratorien, welche theils aus Cantaten bestehen oder solche sind: das Weihnachts-, Oster- und Himmelfahrtsoratorium. Das Osteroratorium nähert sich am meisten der dramatisirenden Kirchenmusik, der Passion.

Weihnachts-oratorium. Das Weihnachtsoratorium ist das umfangreichste, zugleich anmuthendste von den drei genannten: es besteht aus 6 Cantaten, welche je für die drei Christtage, den Neujahrstag, den Sonntag nach Neujahr und das Fest der Erscheinung Christi bestimmt waren. Der Text von Picander setzt sich aus biblischen Worten und freier Dichtung zusammen. Die Composition, um 1734 entstanden, umfasst die erzählende Partie des Evangelisten, Recitative, Ariosi und Arien, Chöre und Kirchenlieder. Die Tonsätze sind größtentheils früheren weltlichen Cantaten entnommen. Der Gesammtcharakter ist der einer naiven, heiteren Anmuth. Es kommen zahlreiche Choräle, meist Weihnachtslieder vor, welche einfach vierstimmig gesetzt sind, auch zeichnet sich das Werk durch leichtfassliche Melodien aus.

Details. Im ersten Theil sind der Eingangschor „Jauchzet, frohlocket" mit Trompeten und Pauken, das Duett „Er ist auf Erden kommen arm", der Choral „Wie soll ich dich empfangen" bemerkenswerth. Der zweite Theil beginnt mit einer stimmungsvollen Sinfonia, enthält das anmuthige Schlummerlied „Schlafe mein Liebster" und den imponirenden Engelchor „Ehre sei Gott

in der Höh'". Kunstvolle Stücke bietet der 5. und 6. Theil in den Chören, dem Terzett „Ach wann wird die Zeit erscheinen", dem vierst. fugirten Recitativ „Was will der Hölle Schrecken". Am schwächsten ist der 4. Theil, der eine etwas kindische Echo-Arie enthält. — Das Osteroratorium, welches auf die alten geistlichen Volksschauspiele zurückdeutet, erregt in seiner Musik wenig Interesse. Hervorzuheben sind eine Arie des Petrus und der bedeutende Schlusschor. — Das Himmelfahrts-Oratorium hat einen meisterhaften Einleitungschor, dramatische Recitative, schöne Arien und Choräle aufzuweisen; es ist von geringerem Umfang.

Osteroratorium.

Himmelfahrts-oratorium.

Passionen.

Von den fünf Passionen, welche Bach geschrieben haben soll, sind drei erhalten: die Lukas-, Johannes- und Matthäuspassion.

Ein langer Weg war zurückzulegen von der choralmäßigen Absingung der Leidensgeschichte und der motettenartigen Gestaltung zu den concertirenden und dramatischen, durch Italien beeinflussten Werken, endlich bis zu dem das kirchliche mit dem dramatischen Element verbindenden Aufbau durch Seb. Bach.

Vorläufer.

Als unmittelbare Vorläufer oder gleichzeitige Genossen der Bach-schen Passionen, erscheinen zunächst die Hamburger. In den meist freien Dichtungen Hunold's, Postel's und Brockes' sind Bibelwort und Kirchenlied ausgeschlossen oder umgeformt; die Componisten Keiser, Händel, Mattheson und Telemann versetzten den im Ganzen opernhaften Styl mit einzelnen Chorälen. Kuhnau brachte in Leipzig 1721 eine Passionsmusik mit Arien und Kirchenliedern zur Aufführung. Bach endlich hat die italienischen Formen mit seiner Choralkunst und seiner contrapunctischen Meisterschaft verbunden und der Passion den deutsch-evangelischen Charakter aufgeprägt.

Von den beiden verloren gegangenen Passionen Bach's ist die erste, nach Marcus, theilweise in der Trauermusik für die Königin Christiane 1727 erhalten, die andere soll auf einen freien Text Picander's componirt worden sein. Die Echtheit der Lucaspassion wird stark angezweifelt. Schwächliche oder unbeholfene Züge könnten auf ein Jugendwerk hindeuten, doch gewähren manche Nummern, insbesondere die Choräle einen vollbefriedigenden Eindruck. Die Meisterwerke in dieser Gattung sind aber die Johannes- und die Matthäuspassion.

Lucaspassion.

Johannes-passion.

Die Johannespassion wurde in Leipzig 1724, dann mehrfach umgearbeitet 1727 und später aufgeführt. Der Textverfasser ist nicht genannt: einzelnes ist nach Brockes von Bach selbst bearbeitet. Das Werk besteht aus zwei Theilen. Die Composition, welche Einzelgesänge, Chöre und Choräle enthält, ist kunstvoll, aber zuweilen überladen, der Ausdruck tief, doch nicht mannigfaltig. Eine alterthümliche Atmosphäre und eine düstere Grundstimmung ist über das ganze Werk gebreitet. An Abwechslung, harmonischer Vollendung und Volksthümlichkeit erreicht es die Matthäuspassion nicht. Doch bietet auch die Johannespassion des bedeutenden und eigenthümlichen genug.

Details.

Ergreifend sind die Recitative, von den Arien wären „Eilt, ihr angefochtenen Seelen" (Bass) und „Es ist vollbracht" (Alt) hervorzuheben. Zahlreich sind die dramatischen und lyrischen Chöre; sie sind ungemein polyphon gearbeitet und tiefernst. Der großartige Eingangschor und der vor dem Schlusschoral stehende sind von übermäßiger Länge. Unter den Chorälen, welche meist einfach gesetzt sind, befinden sich sehr anmuthende, wie „Petrus, der nicht denkt zurück", „Ach, großer König," „In meines Herzens Grunde"; der

Choral „Jesu, der du warest todt" ist in das Basssolo „Mein theurer Heiland" eingeflochten. Die Instrumentation ist häufig, namentlich in der Verwendung der Blasinstrumente, charakteristisch.

Matthäuspassion.

Die Erzählung vom Leiden Christi bei Matthäus ist die lebendigste und anschaulichste unter jenen der Evangelisten. Kein Wunder, dass die Passionsdichter und Componisten sich vorzugsweise zu ihr hingezogen fühlten; so auch Bach. Mit seiner Matthäuspassion schuf er ein Werk, welches in seiner imponirenden Größe zugleich den vollendenden Abschluss dieser Gattung bildet.

Beschaffenheit und Details.

Die Dichtung von Picander, welche in zwei Theile zerfällt, umfasst den Evangeliumstext, Kirchenlieder und frei Erfundenes. An die Erzählung des Evangelisten reihen sich die Reden der handelnden Personen und die dramatischen Chöre. Betrachtungen begleiten in lyrischen Texten die Handlung; endlich sind an passenden Stellen Kirchenlieder eingeschaltet. So stellt sich das Werk in vier Gruppen dar: die Erzählung, die Handlung, die Betrachtung, die Kirchengemeinde. Als musikalische Darstellungsmittel verwendet Bach zwei Chöre, Solostimmen, Orchester, Orgel und begleitendes Cembalo. In den Formen wie im Styl des Werkes stehen Dramatisches und Kirchliches nebeneinander. Die Recitative, theils secco, theils mit Instrumenten begleitet, durchzieht ein tiefer Ausdruck; auch der erzählende Evangelist ist als mitfühlend behandelt. Von den begleiteten Recitativen sei hier nur des stimmungsvollen „Am Abend, da es kühle war" (im 2. Theil) gedacht. An schönen Arien ist das Werk so reich, dass es schwer fiele die preiswürdigsten zu nennen. Empfindung und Leichtfasslichkeit zeichnen sie aus, wie z. B. die Sopranarie „Blute nur, du liebes Herz", die Altarien „Erbarme dich, mein Gott" und „Ach Golgotha"; einige Arien sind mit dem Chor verflochten, so „Ich will bei meinem Jesu wachen", „Ach! nun ist mein Jesu hin." Die beiden Chöre sind theils einzeln, theils concertirend oder zu einer Masse vereinigt, verwendet. Die dramatischen Chöre der Juden, Jünger, Heiden sind kurz und von schlagender Wirkung. Ein gewaltiges Tonstück ist der einleitende Doppelchor mit dem ihn durchziehenden Choral „O Lamm Gottes"; andere concertirende Doppelchöre stehen zu Ende der beiden Theile. Erschütternd ist der Doppelchor „Sind Blitze und Donner in Wolken verschwunden?". Einfach und tiefergreifend sind die Choräle, wie „Herzliebster Jesu", „Wer hat dich so geschlagen?", „Wenn ich einmal soll scheiden," „O Haupt voll Blut und Wunden" (in phrygischer Tonart).

Aufführungen.

Die erste Aufführung der Matthäuspassion fand, wie erwähnt, am 15. April 1729, und zwar bei dem Charfreitags-Nachmittagsgottesdienst, in der Leipziger Thomaskirche statt. Schon die lange Dauer der Aufführung, sie betrug 2½ Stunden, wies dem Werke seine zukünftige Bestimmung als Concertmusik an. Von Bach mehrfach umgearbeitet, erhielt die Passion ungefähr 1740 die gegenwärtige Gestalt. Noch bis zum Schlusse des Jahrhunderts wurde sie zuweilen in Leipzig wiederholt, dann gerieth sie in Vergessenheit, bis sie 1829, gerade hundert Jahre nach ihrer ersten Aufführung durch Mendelssohn in Berlin zu neuem und dauerndem Leben erweckt wurde. Andere Städte folgten. In Wien wurde das Werk zum erstenmale am 15. April 1862 aufgeführt. Als eines der monumentalsten und zugleich volksthümlichsten Werke Bach's, behauptet es nun seinen Platz in der Musikwelt der Gegenwart.

Es kann auffallen, dass Bach, der protestantische Meister, auch Messen geschrieben hat. Erklären lässt sich dies bei der großen Hmoll-Messe durch ihre Bestimmung für den katholischen Hof in Dresden, bei den sogenannten kurzen Messen durch die im Leipziger protestantischen Gottesdienst gebräuchliche Aufführung einzelner Messsätze. Überdies ist auch das Interesse Bach's für katholische Kirchenmusik in Anschlag zu bringen. Kyrie und Gloria der Hmoll-Messe wurden 1733 dem Kurfürsten überreicht, die anderen Theile sind getrennt bis um 1738 entstanden. Eine Aufführung in der katholischen Kirche Dresden's ist nicht nachweisbar, dagegen sind einzelne Theile in dem Leipziger Gottesdienst verwendet worden.

Messen.

Die große Messe in Hmoll entspricht im Allgemeinen in ihren fünf Abtheilungen und ihrem Text der katholischen Liturgie, wenn sie auch in Einzelheiten manche Abweichung von derselben aufweist. Die Anlage der Composition ist die denkbar breiteste: sie schließt Arien und Duette in italienischer Form, Chöre von gewaltiger polyphoner Kunst, instrumentale Zwischenspiele ein. Die Grundstimmung der einzelnen Messsätze und ihrer Unterabtheilungen ist im Sinne des liturgischen Textes aufgefasst, doch der Styl ist jener des protestantischen großen Cantatenmeisters.

Hmoll-Messe.

Es kommen sechs Arien und drei Duette vor, die Zahl der Chöre beträgt 17; sie sind vier- bis sechsst., auch doppelchörig. Unter den Arien zeichnen sich die Tenorarie im Benedictus (mit obl. Violine oder Flöte) und die Altarien im Agnus Dei durch tiefen Ausdruck aus. Der Schwerpunkt des Werkes liegt aber in den Chören. Hervorragend sind: der Eingangschor des Kyrie mit seiner breit ausgeführten Fuge, das Gratias im Gloria, im Credo der kunstvoll fugirte über das gregorianische Motiv, vor Allem aber das erschütternde Crucifixus (über einen B. ostinato). Doch ist der Schönheiten und großen Züge auch in den anderen Chören kein Ende. — Die übermäßige Ausdehnung der Hmoll-Messe nebst ihren liturgischen Abweichungen machen sie für die Kirche unmöglich und verweisen sie auf den Concertsaal.

Details.

Die große, oder „hohe" Messe von Bach steht in der Literatur dieser Kunstgattung, ähnlich wie die Missa solemnis von Beethoven, unvergleichlich da. Imponirt sie durch ihre Eigenart und Großartigkeit, so fesselt sie zugleich durch volksthümliche Züge. In der Kirchenmusik Bach's bilden die Matthäuspassion und die Hmoll-Messe die monumentalsten Werke.

Von kurzen Messen, aus Kyrie und Gloria bestehend, sind vier vorhanden: in Gdur, Gmoll, Adur, Fdur. Die einzelnen Sätze stellen sich fast sämmtlich als Umarbeitungen von Cantaten dar. Interessant sind: das canonisch gearbeitete Christe eleison der Adur-, das Kyrie (mit Benützung eines protestantischen Chorals) der Fdur-Messe.

Kurze Messen.

Den lateinischen Kirchenwerken reihen sich noch mehrere Sanctus' und das Magnificat an, welche in Leipzig an hohen Festtagen ihren Platz fanden. Von den vier bekannten Compositionen des Sanctus ist diejenige in Ddur als die schönste zu bezeichnen. Das große Magnificat, eines der bedeutendsten Werke Bach's, ist in zwei Bearbeitungen vorhanden; die Tonart der ersteren ist Esdur, die der zweiten Ddur.

Sanctus.

Magnificat.

Die ursprüngliche Fassung enthält auch vier Einlagsstücke, zwei deutsche und zwei lateinische. Das Magnificat ist für fünfstimmigen Chor, Soli, Orgel und Instrumente geschrieben. Dem Eingangschor folgen Arien, Duette, ein Quartett, Chorsätze, darunter ein Choral. Die Instrumentation ist sorgfältig behandelt.

Details.

Hervorzuheben sind der vierst. Choral „Vom Himmel hoch“, die schöne Sopranarie Quia respexit mit dem angehängten bewegten Chorsatz Omnes generationes, das Soloquartett „Freuet euch und jubilirt“, ein zartes Duett für Alt und Tenor, begleitet von Geigen mit Sordinen und Flöten, der wuchtige Chor Fecit potentiam, der figurirte Schlusssatz über die kirchliche Intonation des Magnificat mit dem abschließenden Gloria. — Das Magnificat wurde in beiden Bearbeitungen in der Thomaskirche aufgeführt.

Motetten.

Die Zahl der erhaltenen Motetten Bach's ist eine kleine; sie beträgt etwa sechs bis acht. Die Motette des 16. Jahrh. war eine polyphone Chorform a capella, über einen Bibelspruch (Motto) oder ein Kirchenlied gesetzt. Im 17. Jahrh. verwischen sich diese Merkmale, namentlich bei den Italienern, die Polyphonie wird lockerer, Einzelgesänge durchbrechen den Chorsatz, das dramatisirende Element macht sich geltend, die Instrumentalbegleitung gelangt zur Anwendung. Bach steht in seinen Motetten der älteren Art näher als dem concertirenden Styl. Die Einschaltung von Chorälen ist eine häufige; die Begleitung beschränkt sich meist auf die Unterstützung durch die Orgel. Auch in dieser Gattung hat Bach Hochbedeutendes geschaffen, auch in der Motette erscheint er als der abschließende Höhepunkt.

Details.

Von den bekannten Motetten Bach's sind die meisten doppelchörig. Glanzvoll ist die Motette „Singet dem Herrn“, ergreifend „Komm Jesu, komm“; eine der schönsten, „Ich lasse dich nicht“ wird dem Joh. Christoph Bach zugeschrieben. Diese Motetten erhielten sich in Leipzig noch lange im Gebrauch; als Mozart 1789 dahin kam, konnte ihm der Thomascantor Doles eine derselben vorführen. Ungleich den anderen Kirchenwerken Bach's geriethen die Motetten nie ganz in Vergessenheit.

Weltliche Cantaten.

Bach hat auch weltliche Cantaten geschrieben. Sind diese auch stofflich von den kirchlichen verschieden, in ihrem musikalischen Styl trennt sie keine Kluft. In der That sind mehrere ursprünglich weltliche in spätere kirchliche Compositionen aufgegangen. An einzelnen dieser weltlichen Cantaten haftet zugleich ein biographisches oder ein kulturhistorisches Interesse. Es sind Gelegenheitswerke, für Geburts- und Namenstage, Hochzeiten u. dgl. bestimmt; sie besitzen eine in Personen gestellte Handlung, gehören also der Gattung nach zu der dramatischen Kammermusik. Bach hat sie auch zumeist als „Drama per musica“ bezeichnet. Es treten darin mythologische oder allegorische Personen auf. Solche Stücke wurden ohne Costume und Aktion an den verschiedensten Orten aufgeführt, bei der Tafel, auf der Straße, im Garten, im Wald. So viel des Anregenden auch diese kleinen Dramen enthalten, auf diesem Felde blühte dem Meister kein Lorbeer. Dem weltlich-dramatischen Style stand Bach's Kunst ferne.

Details.

In Weimar entstand eine mythologische Gelegenheitscantate zum Geburtstag des Herzogs, welche von Bach später noch wiederholt verwendet wurde, in Cöthen folgen andere für ähnliche Zwecke. In die Leipziger Zeit

fällt eine ganze Anzahl solcher Gelegenheitswerke als Huldigungen für den König, für Universitätsfestlichkeiten und andere Veranlassungen. Manche derselben besitzen ein eigenartiges Interesse. Die Kaffeecantate, 1732 geschrieben, behandelt in launiger Weise die damals auftauchende Leidenschaft für den Kaffee in einer dramatischen Scene. Bedeutender ist „der Streit zwischen Phöbus und Pan", ein polemisches Stück, welches gegen gewisse Bach feindlich gesinnte Personen und gegen die verflachende Richtung in der Musik gemünzt ist. In einem anderen Gelegenheitswerke, der Bauerncantate, herrscht ein derber, zugleich witzig volksthümlicher Ton in Sprache und Musik. — Zu erwähnen sind noch einige wenige italienische Solocantaten und deutsche Lieder. Die „Erbaulichen Gedanken eines Tabakrauchers" stehen in dem Clavierbuche für Anna Magdalena. Das bekannte Lied „Willst du dein Herz mir schenken, so fang' es heimlich an" stammt nicht von Bach, sondern von einem italienischen Tonsetzer, Giovannini.

Kaffeecantate. Phöbus und Pan. Bauerncantate. Lieder.

Reich und mächtig ist Bach in seiner Instrumentalmusik. In ihrem Mittelpunkt steht die Orgelmusik. Von der Orgel nimmt auch das gesammte Schaffen Bach's seinen Ausgang. Bach ist der unübertroffene Orgelmeister. In den von seinen Vorgängern Frescobaldi, Froberger, Pachelbel, Buxtehude überkommenen Formen hat er Vollendetes geschaffen. Die Orgelwerke Bach's lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen, in die an den Choral gebundenen und in die freien. Zur ersteren gehören die Choralbegleitungen und die kleinen Choralvorspiele zum Gemeindegesang, die Choral-Partiten (Variationen), endlich die Choralbearbeitungen (Orgelchoräle). Von den muthmaßlich dem Gemeindegesang dienenden Choralsätzen ist wenig nachzuweisen. Von Partiten sind vier erhalten, welche der Frühzeit Bach's angehören; ein späteres ähnliches Werk sind die canonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch". Die überwiegende Masse in dieser Gruppe bilden die ausgeführten Orgelchoräle, welche auch als Choralvorspiele bezeichnet werden und deren bekannte Zahl 100 übersteigt.

Instrumentalmusik. Orgelwerke. Orgelchoräle.

Die wichtigsten Quellen derselben sind: Das „Orgelbüchlein", eine handschr. Sammlung von 45 Orgelchorälen zu instruktiven Zwecken; der dritte Theil der Clavierübung 1739 gedruckt, 21 Choralsätze enthaltend; 6 Choräle (aus Kirchencantaten), ca. 1750 veröffentlicht; der Rest aus handschriftlichen Quellen.

Quellen.

Die Orgelchoräle sind für ein oder zwei Manuale (Claviaturen) mit oder ohne Pedal geschrieben; letzteres gewinnt erst in den späteren Arbeiten Bedeutung. In der contrapunctischen Ausgestaltung hat Bach in seinen Orgelchorälen einen großen Formenreichthum entwickelt. Zusammenhängende Melodieführung, figurirte, canonische, fugirte, phantasieartige Gestaltungen sind hier vertreten. Nicht zu übersehen ist auch der stimmungsvolle Ausdruck in den Orgelchorälen.

Beschaffenheit

Aus den schönsten sollen hier nur einige herausgegriffen werden, wie: „Alle Menschen müssen sterben," eine Choralfuge über das Magnificat, „Jesus Christus unser Heiland," „Von Gott will ich nicht lassen," „Komm heiliger Geist," die drei Choralphantasien und der Choral „Aus tiefer Noth" in der „Clavierübung" 3. Theil. Des Meisters letzte Arbeit war die Umgestaltung eines Orgelchorals „Wenn wir in höchsten Nöthen sind".

Details.

(Die hier angeführten Orgelchoräle sind in der Neuausgabe Peters Ser. V Cahier 5, 6, 7, ferner in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft 3. Band

enthalten: die Choralpartiten in Peters Cah. V. die 6 von Schübler veröffentlichten, nebst 18 ausgewählten Orgelchorälen und dem ganzen „Orgelbüchlein“ in der Ausgabe der Bach-Ges. 25. Band.)

Freie Orgelstücke. Einen weiteren Horizont und einen bleibenderen Werth besitzen die freien Orgelstücke. Es sind: 19 große Präludien und Fugen, 8 kleine Präludien und Fugen, 3 Fantasien und Fugen, 4 Toccaten und Fugen, einzelne Präludien, Fugen, Fantasien, Toccaten, eine Passacaglia, 6 Sonaten, 5 Concerte etc.

Fugen. Die Orgelfugen charakterisiren sich durch einfache Größe, klaren Bau und Klangfülle. Mit den Clavierfugen verglichen stehen sie schon durch die starre Dynamik der Orgel, die rhythmisch weniger biegsamen Themen und das obligate Pedal auf einem anderen Boden. Die Modulation ist eine beschränkte, die Figurationen sind breit ausgesponnen, das virtuosenhafte Element macht sich geltend. Mancher alterthümliche Zug findet sich in den Fugen, wie die Tonwiederholungen, die mehrtheilige Form, der phantasieartige Schluss. Präludien. Die Präludien stimmen ihrem Umfange, Charakter und ihrer Bedeutung nach selten zu den ihnen folgenden Fugen: einige derselben überbieten die Fugen an Ausdehnung, andere an Interesse. Die Stelle der Präludien vertreten auch manchmal Fantasien und Toccaten. Fantasien. Die Fantasie, früher ein unregelmäßig fugirtes Stück, ist hier eine freie, lose gefügte Form, bestehend aus Accorden, Figurenwerk, Recitativen: sie gleicht einer Improvisation. Toccata. Die Toccata gewinnt in der Bach'schen Orgelmusik ein eigenthümliches Gepräge: sie ist einheitlich aus einer Figur breit entwickelt oder mit virtuosem Laufwerk ausgestattet. Passacaglia. Bach's Passacaglia über einen Basso ostinato unterscheidet sich von jener Buxtehude's dadurch, dass das stetige Grundmotiv nicht nur im Bass, sondern zum theil in der Mittel- und Oberstimme erscheint und zuletzt in einer Fuge behandelt wird. Ein Pastorale betiteltes Stück bewegt sich über einem Pedal-Orgelpunkt. In der Canzone und einem Allabreve lehnt sich Bach an Frescobaldi. Sonaten. Die Orgelsonaten sind eigentlich für das Pedalclavier mit zwei Manualen bestimmt: sie sind in der italienischen Form gehalten. Concerte. Die Concerte sind freie Übertragungen der Violinconcerte Vivaldi's.

Details. Aus dieser Gruppe von Orgelwerken sind besonders hervorzuheben: die Präludien und Fugen in Gdur, Adur, Fmoll, Amoll, Emoll, Ddur (in der Ed. Peters der Reihenfolge nach enthalten Cah. II N. 2, 3, 5, 8, Cah. III N. 10, Cah. IV N. 3), die Präludien zu den Fugen Cdur, Emoll, Hmoll, Esdur (Cah. II N. 1, 9, 10, Cah. III N. 1). Zu erwähnen sind noch eine Doppelfuge über ein Thema von Legrenzi und eine Fuge über ein Thema von Corelli. Hervorragend ist die weit und erfindungsreich ausgesponnene Fantasie mit der energievollen Fuge in Gmoll, gewaltig die beiden Toccaten in Fdur und Dmoll, die Passacaglia in Cmoll. Die Zahl der interessanten freien Orgelstücke ist damit nicht erschöpft.

Claviermusik. Die Orgelmusik hat in Bach ihren vollendenden Abschluss gefunden, die Claviermusik dagegen betritt nach ihm neue Bahnen und gelangt auf ihnen zu hohen Zielen: doch bleibt dadurch Bach's Bedeutung und Eigenart auf diesem Gebiete unangetastet. So ist Bach

in seiner Orgelmusik unübertroffen, in der Claviermusik unvergleichlich.

Clavier-instrumente.

Die Clavierinstrumente, deren sich Bach bediente und für welche er schrieb, waren das Clavichord und das Cembalo mit zwei Manualen und Pedal. Das erstere mit seiner feineren Spielart und Nuancirungsfähigkeit eignete sich vorzugsweise für die Solomusik, während das rauschende, aber starre Cembalo, welches nur die Kontraste von forte und piano zuließ, der Ausführung der Concerte und des Generalbasses diente.

Clavierwerke

Die Anzahl der Bach'schen Claviercompositionen ist eine ungemein große: sie theilen sich in die Werke für Clavier allein und in jene mit Begleitung. Zu der ersteren Gattung gehören: Präludien und Fugen, Fantasien, Toccaten, Suiten und Partiten, Sonaten, Concerte, Variationen, Inventionen, Capriccios, Ouverturen, Duette, Menuetten, Canons.

Das Wohltemperirte Clavier.

Denkt man an Bach's Claviermusik, so taucht sofort das „Wohltemperirte Clavier" vor uns auf. Die Benennung dieses Werkes bezieht sich auf die gleichschwebende Temperatur (S. 194). Das Wohltemperirte Clavier besteht aus 48 Präludien und Fugen, welche in zwei Sammlungen zu je 24 zusammengefasst sind und in doppelter Reihe alle Dur- und Molltonarten in chromatischer Folge durchlaufen. Die erste Sammlung trägt in dem Autograph die Jahreszahl 1722, die zweite ist 1744 datirt. Nur die erste Sammlung wurde von Bach mit dem obigen Titel bezeichnet.

Die Fugen.

Die Fugen beider Theile des wohltemperirten Claviers sind fast ausschließlich drei- oder vierstimmig: nur zwei fünfstimmige (Cismoll und Bmoll im I. Theil) und eine zweistimmige (Emoll I) sind darunter. Die Polyphonie der Fugen ist eine absolute und ununterbrochene. Der Tonsatz ist klar und natürlich, die Durchführung des Themas eine gedrungene, erschöpfende. Die contrapunctischen Künste der Engführung, Verkehrung, Vergrößerung und Verkleinerung werden maßvoll angewendet. Die Themen sind scharf umrissene Tonbilder von glücklicher und charakteristischer Erfindung. Der contrapunctische Bau löst sich in singende Stimmen auf. Die Entwicklung ist eine streng logische, Ton folgt auf Ton wie mit selbstverständlicher Nothwendigkeit. Nicht die Kunst des Tonsatzes, mehr noch die Natürlichkeit, welche an jene vergessen lässt, erregt unsere Bewunderung. Überzeugender als in den Fugen des wohltemperirten Claviers tritt uns nirgends die ästhetische Berechtigung und Bedeutung dieser Kunstform entgegen.

Der Bau der einzelnen Fugen ist ein sehr verschiedener, einfacher oder künstlicher, doch ohne Überladung und Verworrenheit. Die Modulation beschränkt sich auf die nächstverwandten Tonarten. Staunenswerth ist die Mannigfaltigkeit in dem Charakter der Fugen des wohlt. Claviers: sie sind gesonderte Individualitäten, in dieser Beziehung den Beethoven'schen Sonaten zu vergleichen. („Wer eine Fuge von Bach kennt, kennt wirklich nur eine," sagte in schlichten Worten

Mannigfaltigkeit.

schon Kirnberger. Doch innerhalb dieser Verschiedenheit lassen sie auch eine Gruppirung zu, wie etwa in die feierlich-orgelartigen (z. B. Cismoll I, Bmoll I, Esdur II, Edur II), die heiteren, naiven, humoristischen (wie Edur, Fisdur, Cisdur, Bdur im ersten Theil), die energischen (Ddur I u. II), die elegischen (Gismoll, Dmoll I u. II) u. a. m. — Einzelne Fugen verrathen sich als Jugendarbeiten durch die wenig ausgesprochenen Themen, Härten in der Stimmführung, Unregelmäßigkeiten in der Form.

Die Präludien.

Die Präludien des wohltemperirten Claviers stehen den Fugen an Werth und Schönheit nicht nach. Die Präludien sind als selbständige Tonstücke zu betrachten; ihre Ausdehnung steht nicht immer im Verhältnis zu jener der Fugen und nur selten sind sie im Charakter mit ihnen zusammengestimmt. Die Gestaltung dieser Stücke ist eine mannigfaltige, figurirt, imitatorisch, harmonisch oder polyphon.

Auch hier kann man gewisse Gattungen unterscheiden: die in harmonischer Figuration gleichsam hinträumenden (z. B. Cdur I, Cisdur II), die figurirten studienartigen (Cmoll, Cisdur, Bdur des 1. Th.), die harmonischen (Esmoll u. Bmoll I), die polyphon-imitatorischen (Cismoll u. Adur I).

Verbreitung und Bedeutung.

Kein Werk von Seb. Bach hat jene allgemeine Verbreitung und Werthschätzung gefunden, wie das Wohltemperirte Clavier. Es ist zugleich eines der wenigen, die eigentlich nie in Vergessenheit gerathen sind. Lange bevor es, 50 Jahre nach dem Tode seines Urhebers, veröffentlicht wurde, war es schon in zahlreichen Abschriften verbreitet und diente bedeutenden Meistern zum Studium. Heute blüht es noch in unverwüstlicher Frische und Farbenpracht. Unbestritten ist sein Kunstwerth, wie seine instruktive Bedeutung. Das Wohltemperirte Clavier ist gleichsam die Bibel der clavierspielenden Welt geworden.

Andere Fugen

Clavierfugen sind außerdem noch zahlreich vorhanden, theils einzeln, theils im Gefolge von Präludien, Fantasien und Toccaten. Es finden sich darunter breit ausgeführte und eigenartige Stücke. Die Fantasien setzen sich aus Passagenwerk, Recitativen, harmonischen und polyphonen Gestaltungen zusammen. Die Toccaten, meist viertheilig, enthalten zwei Fugen, denen ein präludienartiger Satz vorangeht und zwischen welchen ein Adagio eingeschaltet ist.

Fantasien.

Toccaten.

Details.

Die Anzahl der Clavierfugen (von jenen des wohlt. Claviers abgesehen) beträgt 50, die der Präludien an 30; es sind ferner 10 Fantasien (6 mit Fugen), 6 Toccaten (5 mit Fugen) zu verzeichnen. Als die hervorragendsten dieser Stücke können angeführt werden: Präl. u. Fuge in Amoll (Ed. Peters Cah. 207), die chromatische Fantasie und Fuge in Dmoll, eines der berühmtesten Stücke von Bach. Die Fantasie gliedert sich in einen frei figurirenden, einen in arpeggirten Accorden und kühner Modulation dahinschreitenden Theil, denen sich Recitative, Figurationen und ein mächtiger Orgelpunkt anschließen. Gediegen ist auch die Fant. u. Fuge in Amoll (Cah. 208), technisch glänzend die Fantasie in Cmoll (Cah. 207); unter den Toccaten sind jene in Emoll und Fismoll (Cah. 210) die bedeutendsten. Manches wäre noch zu erwähnen, was auf Interesse Anspruch macht. Ein Präl. u. Fuge in Amoll (Cah. 211) erscheint später zu einem Concert f. Flöte, Violine und Clavier umgearbeitet. Zwei Fugen Adur und Hmoll sind über Themen von Albinoni geschrieben (Cah. 216 N. 9, 214 N. 5) u. s. w. Auch im kleinsten Rahmen

Chromatische Fantasie

hat Bach Anmuthendes geschaffen, wie die 12 kleinen Präludien „pour les Commençans" (N. 3 in Cmoll ist ein reizendes Stückchen „für die Laute"), die 6 kl. Präludien, die Fughetten.

Suiten, Partiten, Sonaten.

Eine zusammengehörige Familie bilden die Suiten, Partiten, Sonaten. Die Claviersuite und Partita hat Bach nicht nur meisterlich abgerundet, er hat sie auch idealisirt. Eine kleine Schatzkammer harmonischer und melodischer Kleinodien, in rhythmischer Beweglichkeit schimmernd, erschließt sich in ihnen. Nicht in eherner Rüstung tritt hier der Contrapunct auf, sondern in dem schmiegsamen Gewande der Grazie. Die einzelnen Charaktertypen sind nicht zur Schablone erstarrt, sie dienen nur als Unterlage freien Schaffens. In den Sonaten folgt Bach der Spur Kuhnau's, dann den italienischen Mustern. Auch seine Sonaten bestehen aus einem einleitenden Adagio, einer Fuge, einem zweiten, ausgeführten Adagio und dem Schlusssatz, welcher in einem Falle eine vollständige Suite ist. Ein Fortschritt zu der modernen Sonate, von der ihn mehr noch der Styl, als die Form trennt, ist durch Bach nicht bewirkt worden.

Liste.

Dieser Gruppe von Werken gehören an: 6 kleinere, oder „französische", 6 größere, oder „englische" Suiten, 6 Partitas, 3 Sonaten, außerdem eine suitenartige Ouverture „im französischen Styl", 3 einzelne Suiten und ein Fragment, endlich noch eine Sonate in Kuhnau's Art.

Zusammensetzung.

In der Zusammensetzung der Suiten und Partiten Bach's bilden Allemande, Courante, Sarabande und die abschließende Gigue die feststehenden Theile; zwischen den beiden letzteren erscheinen zwei oder mehrere kleine Tanzformen gleichsam als Einlagsstücke, wie die Gavotte mit der Musette, Bourrée, Menuet, Passepied und ähnliches. In den englischen Suiten geht ein ausgeführtes ernstes Prélude voran. Am mannigfaltigsten ist die Gestaltung der Partiten; an ihrem Eingange stehen je ein Prélude, eine Sinfonia, Fantasie, Ouverture, Préambule, Toccata, es kommen ferner Charakterstücke, wie Caprice, Burlesca, Scherzo u. dgl. vor.

Französische Suiten.

Die französischen Suiten finden sich zuerst in dem Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1722. Von den 6 Suiten sind als die gefälligsten die beiden letzteren in G und E, dann die ihnen vorangehende in Es zu bezeichnen. Die englischen Suiten, etwas später entstanden, sind bedeutender, ernster; an musikalischen Schönheiten stehen sie jedoch nicht über den französischen. Im Ganzen sind die in Amoll und Gmoll die anmuthendsten, unbeschadet einzelner Prachtstücke in den anderen Suiten. —

Englische Suiten.

Partitas.

Die Partitas gehören zu den wenigen Werken Bach's welche zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden: sie erschienen unter dem Titel „Clavierübung" als Op. I stückweise 1726—1731. Man hat sie auch deutsche Suiten genannt. Ihr Wesen aber zeigt deutlich den italienischen Einfluss. Als die anziehendsten lassen sich die ersten drei bezeichnen, insbesondere das gediegene Prélude, die reizende Gigue der Partita in Bdur, die breite imposante Sinfonia, das Rondeau mit den übermüthigen Sprüngen der zweiten in Cmoll, die sich wohlig wiegende Sarabande in Amoll u. a. m. — Nicht so hoch kann man die Sonaten stellen. Von den 3 Sonaten ist die letzte die Übertragung einer Violinsonate von Amoll nach Dmoll. Die breit angelegte Suite oder Partita unter dem Namen Ouverture française in Hmoll enthält als Einleitung eine interessante Ouverture für das Cembalo mit zwei Manualen und von anregenden Stücken Gavotte, Passepied und ein Echo. — Auch die anderen angeführten Werke dieser Gattung enthalten manches schöne Stück; die einzelne Sonate in Ddur, eine Jugendarbeit, schließt mit einem „Tema all' imitazione Gallina cucca" (Gackern der Henne und Kuckucksruf).

Sonaten.

Ouverture française.

Aus den übrigen noch zahlreichen Solo-Clavierstücken ragen hervor: das Concert im italienischen Styl, die 30 Variationen, die Inventionen.

Italienisches Concert.

Das Concert „nach italienischem Gusto" in Fdur ist von Bach in dem zweiten Theil der „Clavierübung" 1735 veröffentlicht worden. Die Form ist die dreisätzige des italienischen Violinconcerts. In den beiden kraftvollen und reich figurirten Ecksätzen heben sich die kontrastirenden Gruppen, wie Solo und Tutti von einander ab; das Andante mit seiner gekräuselten Melodik über eine stetige Bassbegleitung ist echt violinmäßig. Durch die überwiegend homophone Setzart gewinnt das Werk ein fast modernes Gepräge und nähert sich der Sonate in unserem Sinne. Eine gesonderte Stellung in der Claviermusik Bach's, ja in der gesammten Clavierliteratur nimmt die Aria mit 30 Variationen in Gdur ein.

30 Variationen.

Ein schwer zugängliches Werk — durch seine technische Schwierigkeit, durch die verschlungenen Pfade seiner Contrapunctik; doch dem mit Ausdauer und Verständnis Eindringenden erschließt sich in demselben eine Fülle von Belehrung und geistiger Anregung. Die 30 Variationen erschienen in dem 4. Theil der „Clavierübung" 1742. Sie sind für Cembalo mit zwei Manualen geschrieben. Das Thema ist eine Sarabande; nicht die Melodie derselben stellt den treibenden Kern der Composition dar, sondern die Bassführung in der Art einer Passacaglia. Die Variationen bieten eine große Mannigfaltigkeit der Gestaltungen: eine Gigue, eine Ouverture, ein Adagio, die Sarabande, Fughetta, Canons in allen Intervallen ziehen an uns vorüber, den Beschluss macht ein Quodlibet von zwei mit einander verbundenen Volksliedern. — Eine Reihe kleiner zwei- und dreistimmiger contrapunctischer Stücke, welche Bach für Unterrichtszwecke geschrieben ist unter der Benennung der Inventionen bekannt.

Inventionen.

Sie finden sich zuerst in dem Clavierbüchlein für Friedemann 1720, dann noch in zwei anderen Originalhandschriften. Der ausführliche Titel in einer derselben ist für Bach's Absichten bei der Verfassung dieser Stücke charakteristisch. In der Anordnung der Tonarten gehen die 15 zweistimmigen Inventionen mit den 15 dreistimmigen („Sinfonien") parallel. So klein ihr Umfang, so groß ist ihre Meisterschaft. Ebenbürtig stehen sie dem wohltemperirten Clavier zur Seite in ihrer unverwelklichen Frische und instruktiven Bedeutung. Leicht und mühelos entfaltet sich in ihnen eine bewundernswerthe Kunst, welche unter der natürlichen und melodischen Stimmführung gleichsam verborgen bleibt. Mannigfaltig ist die Grundstimmung dieser kleinen Stücke, in welchen man heiter-klare, elegische, energische unterscheiden kann. Höher als die zweistimmigen stehen die dreistimmigen Inventionen, welche wahre Kabinetsstücke in sich schließen, wie die in Ddur im dreifachen Contrapunct, die melodische in Edur, die fugirte in Emoll, die tiefschmerzliche in Fmoll, die tanzartig sich wiegende in Gmoll, die energische in Adur, die mit Arabesken geschmückte in Hmoll.

Andere Clavierstücke.

— Den restlichen Claviercompositionen gehören an: 16 Concerte nach Vivaldi frei bearbeitet, eine Aria variata im

ital. Styl (Ed. Pet. Cah. 215), das Capriccio auf die „Abreise seines Bruders“, aus kleinen Sätzchen mit Überschriften bestehend, eine Ouverture in F dur (Cah. 215), 4 Duette (Cah. 208) u. s. w.

Von eigenartigem Interesse sind die beiden letzten veröffentlichten Werke: das musikalische Opfer und die Kunst der Fuge. Die Veranlassung zu ersterem ist in Bach's Lebensgeschichte (S. 264) erzählt worden: es erschien 1747 in Stich. Die Kunst der Fuge ist ein Studienwerk, bestimmt alle Geheimnisse dieser Form zu enthüllen; um 1749 entstanden und zum größten Theil noch unter des Meisters Aufsicht gestochen, wurde es erst 1752 veröffentlicht.

Musik. Opfer.

Das musikalische Opfer enthält Fugen, Canons und eine Sonate, alle über das „königliche“ Thema. Die acht Canons stellen Probleme vor, deren Lösung nach alterthümlichem Geschmacke durch Sinnsprüche angedeutet wird; ein Canon ist für 2 Violinen, ein anderer f. Flöte und Violine nebst B. c. gesetzt. Am anmuthendsten ist wohl die viersätzige Sonate f. Clavier (B. c.) Flöte u. Violine. Sonst ist das Werk mehr als Verstandesarbeit zu schätzen. — Einen ähnlichen Charakter trägt auch die Kunst der Fuge, in welcher ebenfalls ein und dasselbe Thema allen Tonsätzen zu Grunde liegt, doch ist hier die Ausführung systematischer und bedeutender. Ist auch die Kunst der Fuge angeblich für das Clavier bestimmt, so deuten doch die durchgängige partiturmäßige Aufzeichnung und die Schwierigkeit der Ausführung über das Instrument hinaus. Das Werk enthält 14 Fugen, 4 Canons, 2 Fugen für 2 Claviere, eine unvollendete Fuge mit drei Subjekten. Die Fugen und Canons schreiten von dem Einfachen bis zu dem unerhört Künstlichen vor. Es gilt alle Aufgaben des Contrapuncts in praktischer Anwendung vorzuführen. Dem erstaunlichen Kunstaufwand gesellt sich aber auch eine geistig vertiefte Auffassung der Fugenform und ein einheitlicher Zug in dem Ganzen hinzu. Trotzdem ist, der Anlage des Werkes gemäß, der studienhafte Charakter bis zur Ermüdung vorherrschend. Die beiden Fugen für 2 Claviere sind nur Übertragungen der 13. Fuge und ihrer Umkehrung. Die riesige Fuge mit den drei Themen, deren drittes den Namen B-a-c-h darstellt, hat der Meister mit dem 239. Takte abgebrochen — es war seine letzte Fuge.

Kunst der Fuge.

Clavierwerke mit Begleitung.

Die zweite Gattung der Claviermusik Bach's, die Werke mit Begleitung anderer Instrumente, umfasst Sonaten und Concerte. Diese Instrumentalformen, wie sie sich im 17. Jahrh. in Italien entwickelten, hat Bach reicher ausgestaltet und mit seinem Geiste erfüllt. Wohl sind unsere Ideale von Sonate und Concert andere geworden, doch überlassen wir uns gerne dem lebendigen polyphonen Tonspiel in den Allegro's, der tiefen Empfindung der Adagio's, stehen bewundernd vor dem kunstvollen Aufbau der Concerte.

Von Sonaten für obligates Clavier mit Begleitung schrieb Bach: 6 (nebst einer Suite) mit Violine, 3 mit Flöte, 3 mit Viola da gamba.

Sonaten mit Violine.

Die Sonaten für Clavier und Violine haben, mit Ausnahme der sechsten, die bekannte viersätzige Form: Einleitungs-Adagio, Allegro, Andante oder Adagio, Schlussallegro. Das erste Adagio ist meist breit gehalten, das mittlere weich und empfindungsvoll. Die schnellen Sätze sind fugirt, aus dem ersten Theil, der Durchführung und Repetition bestehend, oder zweitheilig an Tanzformen anklingend. Der Claviersatz ist in der Regel zweistimmig, die Violine bildet die dritte Stimme. Als die schönsten dieser Sonaten kann man die in, A, E und H moll bezeichnen. In der erstgenannten Sonate ist das Andante

Fismoll durchaus canonisch geführt, dabei voll edler Melodik; romantisch und tief ist das einleitende Adagio der Sonate in Edur, nicht minder schön jenes in der Hmoll-Sonate. Die Suite, aus 7 Sätzen bestehend, ist im Ganzen minder interessant. — Von den drei Sonaten mit Flöte ist die erste in Hmoll als die bedeutendste zu betrachten. — Einen eigenthümlichen herben Reiz besitzen die Sonaten mit Viola da gamba. Die technische Schwierigkeit für beide Instrumente ist eine erhebliche. Die Krone der drei Sonaten ist die von Energie überschäumende dritte in Gmoll, doch entbehren die beiden anderen, trotz ihres stark veralteten Wesens nicht einzelner anregender Sätze, wie der 3. und 4. der Gdur-, der letzte der Ddur-Sonate.

Mit Flöte.

Mit Viola da gamba.

Clavier-Concerte.

Clavierconcerte mit Begleitung sind vor Bach nicht geschrieben worden. Auch die seinigen sind größtentheils nur Übertragungen der eigenen Violin- und Orchesterconcerte. Das Clavierconcert, wie es von Bach geschaffen und zugleich abgeschlossen erscheint, unterscheidet sich wesentlich von dem modernen, welches wir seit Mozart kennen. Der Styl ist der contrapunctische, der concertirende Gegensatz ist hier nicht klanglich durch Clavier und Orchester, sondern musikalisch durch die Solo- und Tutti-Themen ausgedrückt. Das Clavier (Cembalo) steht unausgesetzt in Thätigkeit, wirkt auch in den Tutti mit oder hüllt sie mit Umspielungen ein; die langsamen Mittelsätze sind oft nur für Soloclavier bestimmt. Die Instrumentalbegleitung ist nur stellenweise selbstständiger gearbeitet. Eigenthümlich ist die damals übliche Verwendung eines begleitenden zweiten Claviers, welches dem Solo wie dem Tutti als harmonische Stütze und Ausfüllung diente. Die Form ist die dreisätzige: der erste Satz vorwiegend figurirt, der zweite gesangmäßig, der dritte meist polyphon, auch fugirt.

Bach hat 7 Concerte für ein Clavier, 3 für zwei, 2 für drei, und eines für vier Claviere, ferner 2 Concerte für Clavier, Flöte und Violine, endlich eines für Clavier und 2 Flöten geschrieben.

Für ein Clavier.

Von den erstgenannten 7 Concerten ist die Mehrzahl nachweislich oder muthmaßlich aus Violinconcerten entstanden. Das bedeutendste, zugleich bekannteste derselben ist das in Dmoll mit seinem pathetischen Ernst und einheitlichen großen Zug. In dem Edur-Concert erscheint der zweite Satz, ein Siciliano, romantisch angehaucht, in jenem aus Ddur ist der energische erste Satz hervorzuheben. Das Adur-Concert ist kleiner und gefällig. Einer der bedeutendsten Sätze ist der erste des Fmoll-Concerts mit seinem charakteristischen, fast wilden Ausdruck. Anmuthend sind der pastorale zweite und der einer Tarantella ähnelnde dritte Satz des Concerts in Gmoll. Ein zweites Dmoll-Concert ist im Original bis auf ein Fragment verloren gegangen, findet sich aber als Instrumentalsinfonie in der Cantate „Geist und Seele wird verwirrt“ wieder. — Von den 3 Concerten für zwei Claviere ist nur jenes in Cdur ursprünglich für Clavier geschrieben, während die anderen, beide in Cmoll, Übertragungen von Concerten für 2 Violinen mit Begl. sind. Das concertirende Element liegt in dem lebendigen Wechselspiel der Soloclaviere. Durchaus edel und schön gearbeitet ist das erste Cmoll-Concert (Ed. P. Ser. II), schwächer das zweite neu aufgefundene. Imponirend steht das Concert in Cdur da, im ersten Satz kraftvoll, im zweiten sinnig, der dritte eine kunstreiche Fuge. — Meisterwerke sind auch die beiden Concerte für drei Claviere, welche Bach wohl für sich und seine Söhne componirte. Es sind Originalwerke. Die drei Claviere wirken häufig vereint, auch im Unisono, dann lösen sich wieder die einzelnen Claviere in längeren Soli ab. Kann man das Dmoll-Concert das ursprünglichere, genialere nennen, so ist jenes in Cdur

Für zwei Claviere.

Für drei Claviere.

das reifere und kunstvollere. Die Instrumentalbegleitung erscheint nur zuweilen als wesentlich. — Das Concert für vier Claviere mit Begl. in Amoll ist eine, wie es scheint, ziemlich getreue Übertragung eines Vivaldi'schen Concerts für 4 Violinen. Dem Gehalte nach unbedeutend, wirkt es vorwiegend nur klanglich. — Die Tripelconcerte für Clavier und zwei concertirende Instrumente mit Begl. nähern sich dem Concerto grosso; eines derselben, in Ddur, steht auch wirklich unter den „Brandenburg'schen" Concerti grossi. Es ist ein heiter belebtes Werk, besonders anregend in dem fugirten Schlusssatz. Das andere Concert für Clavier, Violine u. Flöte in Amoll hat ein Präl. u. Fuge in derselben Tonart (S. 276) zur Grundlage und ist in allen seinen Sätzen von großer Schönheit. Das Concert für Clavier u. zwei Flöten in Fdur ist eine Bearbeitung des 4. Brandenburg'schen Orchesterconcerts. Von besonderem Reiz ist der weit ausgeführte Schlusssatz.

Für vier Claviere.

Tripelconcerte.

Gegenüber der Orgel- und Claviermusik stehen die übrigen Instrumentalcompositionen Bach's erst in zweiter Linie. Zudem ist es der Orgel- und Clavierstyl, der auch diese durchdringt; es kann daher nicht Wunder nehmen, dass so manches Violin- oder Orchesterstück den Rückweg zu dem heimischen Boden gefunden hat. In diese Gattung sind einzureihen: die Violin- und Flötensonaten mit bez. Bass, die Werke für Solovioline ohne Begleitung, auch solche für Violoncell, die Violinconcerte, die Concerti grossi und Orchestersuiten.

Instrumentalwerke.

Die wenigen Violin- und Flötensonaten mit bez. Bass für das Cembalo können nur geringere Bedeutung beanspruchen, dagegen besitzen die Compositionen für Violine allein (3 Sonaten und 3 Suiten) hervorragendes Interesse. Für ein harmonisch so unselbständiges Instrument einen polyphonen Satz zu schreiben konnte nur dem Genie eines Bach gelingen; immerhin haftet jedoch diesem kühnen und vereinzelten Unternehmen etwas Gewaltsames, Unbefriedigendes an. Die Technik geht bis zur äußersten Grenze der Ausführbarkeit, am erstaunlichsten in den Fugen. Die Sonaten sind viersätzig; einem langsamen Einleitungssatz folgt die meist dreistimmige Fuge, an dritter Stelle steht ein Siciliano, ein rasch bewegtes Stück bildet den Schlusssatz. Von den Fugen ist die in Gmoll am meisten verbreitet, die bedeutendste und zugleich schwierigste jene in Cdur. Die erstere wurde von Bach für die Orgel, die Amoll- und der erste Satz der Cdur-Sonate für das Clavier übertragen. Die drei Suiten setzen sich aus den bekannten Tanzformen zusammen. Am Schlusse der Dmoll-Suite steht gleichsam als Anhang eine Ciaconna. Dem Thema von 8 Takten folgen in mannigfaltigen, figurenreichen und sinnigen Gestaltungen eine Reihe von Veränderungen; es ist ein mächtiges Stück, eines der merkwürdigsten der Violinliteratur. Die Suite in Edur ist die heiterste, zierlichste von den dreien. — Die Violoncellsoli bestehen aus 6 Suiten. Schon durch die tiefere Tonlage besitzen sie eine festere Unterlage und ein ruhigeres Wesen als die Violinsoli, denen sie an Erfindung nicht nachstehen. Die Préludes sind breit und imposant, die Tanzstücke charakteristisch. — Die drei Violinconcerte mit Begleitung des Streichquartetts in der üblichen Form, entfalten eine lebendige Figuration. Die Concerte Amoll und Edur sind in die Clavierconcerte Gmoll und Ddur übergegangen. An Werth übertrifft sie das dritte in Dmoll für zwei Violinen, welches nebst der gediegenen Arbeit durch ein seelenvolles Adagio ausgezeichnet ist. — Auch für die Laute hat Bach Partiten gesetzt, welche zum Theil unter die Clavierstücke gemischt vorkommen. — Die 6 Concerti grossi, um 1721 vollendet, führen die Bezeichnung der „Brandenburg'schen", weil sie für den Markgrafen Ludwig von Brandenburg, der seine eigene Kapelle besaß, componirt sind. Bach selbst nennt sie „Concerte mit verschiedenen Instrumenten". Die Zusammensetzung der concertirenden Instrumente ist eine mannigfaltige. Im ersten Concert bilden 2 Hörner, 3 Oboen, Fagott und Quartgeige die Sologruppe.

Für Violine allein.

Ciaconna.

Violoncellsoli.

Violinconcerte.

Laute.

Brandenburgsche Concerti grossi.

im zweiten Trompete, Flöte, Oboe und Violine u. s. w. Die Begleitung besteht aus dem Streichquartett und Continuo. Die dem Concerto grosso eigene Gruppirung der Instrumente ist nicht in allen diesen Concerten festgehalten. Viele schöne Einzelheiten, wie das tiefsinnige Adagio und die beiden graziösen Tanzstücke des ersten Concerts in F dur, der frische erste Satz im zweiten, gleichfalls F dur, die ausgedehnte Fuge im vierten G dur, das bei der Claviermusik erwähnte fünfte Concert in D dur wären hervorzuheben. — In ihrer Art nicht weniger interessant sind die vier Orchestersuiten (Ouverturen). Die Besetzung vereinigt mehrere Blasinstrumente mit dem Streichquartett und Bass. Jede Suite wird durch eine Ouverture, dem bedeutendsten Stück derselben, eröffnet; dann folgen in bunter Reihe Tanzformen, auch einzelne Charakterstücke. Die Suiten ruhen durchaus auf volksmäßigem Grunde. Die bekannteste und gefälligste ist die in D dur, auch die am reichsten instrumentirte, während jene in H moll, dünner besetzt, die geistreichste derselben ist. — Andere Instrumentalstücke in der Form von Sinfonien, Sonaten, Concertsätzen kommen auch in den Kirchen- und Kammercantaten vor.

Orchestersuiten (Ouverturen).

Von der fast unabsehbaren Menge der Werke Seb. Bach's wurden zu seinen Lebzeiten nur sehr wenige veröffentlicht, und zwar: die Rathswechsel-Cantate, 1708 in Mühlhausen gedruckt; Clavierübung in vier Theilen, von 1726 bis 1742 erschienen (mit den Partiten, dem ital. Concert, der Ouverture im franz. Styl, Choralvorspielen, vier Duetten, Aria mit 30 Var.); das musikalische Opfer 1747; 6 Orgelchoräle durch Scheibler in Suhl 1750; der noch unter Bach's Aufsicht begonnene Stich der Kunst der Fuge 1752. Alles andere hat sich in Originalhandschriften (Autographen) und Abschriften erhalten. Manche der letzteren kamen vervielfältigt in den Handel, wie z. B. das wohltemperirte Clavier, die vierstimmigen Choräle. Nur allmälig und in weiten Zeitabständen gelangten einzelne Werke durch Druck oder Stich an die Öffentlichkeit: die Inventionen 1763 bei Breitkopf in Leipzig, 100 vierst. Choräle 1765 bei Biernstiel in Berlin, eine zweite Sammlung 1769, 370 Choräle, herausg. von Em. Bach in vier Theilen 1784—1789, das wohltemperirte Clavier 1800 bei Nägeli in Zürich und bei Simrock in Bonn, bei Peters 1801, Br. & H. 1819, die Kunst der Fuge anfangs des 19. Jahrh. bei Nägeli, Motetten herausg. von J. G. Schicht 1802 u. 1803, Cantaten herausg. von A. B. Marx 1830 bei Simrock u. s. w. bis endlich die Firma Peters und die Bach-Gesellschaft mit ihren großen Gesammtausgaben hervortraten. Mit steigender Bewunderung und Dankbarkeit konnte nun die musikalische Welt den immer sich mehrenden Schatz in Empfang nehmen.

Veröffentlichungen.

Die Summe der so vor uns ausgebreiteten Werke von Seb. Bach gestattet uns seine historische und künstlerische Bedeutung zu erkennen und zu würdigen.

Bedeutung.

Bach ist der große Meister des Contrapuncts. Von der großen contrapunctischen Epoche des 15. und 16. Jahrh., von den niederländischen und altitalienischen Meistern trennt ihn eine Kluft — ausgefüllt durch die Fortschritte des 17. Jahrhunderts. Bach's Contrapunct ruht auf der Grundlage der Harmonie, deren stützende Säulen durch die verschlungensten Linien der Polyphonie noch sichtbar sind. Gleichzeitig

Contrapunct.

aber gelangt in ihm die Selbständigkeit der Stimmen zur vollen Geltung. Dem nachlässigen Contrapunct des 17. Jahrh. gegenüber ist er der Wiederhersteller des strengen Satzes. Die höchste Leistung der contrapunctischen Setzart, die Fuge, war auch sein eigenstes Gebiet. Was ihn zum größten Meister der Fuge erhebt ist nicht allein die mühelose Lösung der künstlichsten Aufgaben, sondern vielmehr noch die Vergeistigung dieser Kunstform. So haben wir uns gewöhnt in der **Bach'schen Fuge die Fuge überhaupt zu erblicken.**

Fuge.

Ist der Contrapunct, den er mit der Natürlichkeit und Leichtigkeit einer Muttersprache beherrscht, das Hauptelement in dem Kunstschaffen Bach's, so ist neben ihm auch der harmonisch-melodische und figurirte Styl reich vertreten. Die Recitative und Arien zeichnen sich in Ausdruck und Melodie, die Concerte, Sonaten, Fantasien, Präludien durch meisterliche thematische Arbeit und mannigfaltige Figuration aus.

Harm.-melodischer und figurirter Styl.

Bach steht vollständig auf dem Boden der modernen Tonalität. Doch ist ein gewisser Zusammenhang mit den Kirchentonarten in seinen Choralbearbeitungen und auch sonst in vereinzelten Anklängen zu beobachten. Eigenartig, für unser Ohr befremdend ist die Bildung der absteigenden Molltonleiter mit der großen Sext. Die Vorliebe für die Chromatik, wie sie schon dem 17. Jahrh. eigen war, findet sich bei Bach in hohem Grade. Chromatischen Themen und Contrapuncten begegnet man häufig: sie verleihen den betreffenden Tonsätzen einen elegischen Ausdruck.

Tonalität.

Chromatik.

So groß Bach in seinen kirchlichen Vocalwerken erscheint, der eigentliche Kern seines Schaffens liegt in der Instrumentalmusik. Der polyphone Styl und die Formen der Orgelmusik durchdringen auch die mehrstimmige Vocalmusik. Diese Beziehung drückt sich in der Erfindung der Motive, den phantasieartigen Formen, den instrumentalen Figuren aus. — Die vocalen, wie die instrumentalen Mittel, deren sich Bach bediente, waren bescheidene. Für die Ausführung seiner Vocalwerke beanspruchte er, die Solisten eingerechnet, nur 16 Sänger, Knaben und Männer. Soloarien wurden gelegentlich auch von Falsettisten gesungen. Etwas reichlicher war die Besetzung seines Orchesters. Hier werden außer dem Streichquartett mit dem Violone (Contrabass) auch zuweilen Blasinstrumente, wie Flöte, Oboe, Fagott, Trompete u. a. m. verwendet. Die Klarinette kommt noch nicht vor. Die Instrumentation besteht nur aus gruppenweisen Klangmassen, in der Art des 17. Jahrh., und entbehrt der Individualisirung der einzelnen Instrumente. Doch sind Arien mit einem concertirenden Soloinstrument nicht selten. Dass sich Bach mit der Zahl von 20 Instrumentalisten begnügte ist schon erwähnt worden.

Vocal- und Instrumentalmusik.

Besetzung.

Instrumentation.

In Bach vereinigen sich die Linien der nationalen Richtungen zu einer Spitze — seiner mächtigen Individualität. Wohl ist Bach ohne die bahnbrechende Vorarbeit der Italiener, ohne den französischen Geschmack in der Instrumentalmusik, ohne die Choral- und Orgelkunst seiner deutschen Vorgänger nicht zu denken. Alle diese nationalen Elemente hat Bach in sich aufgenommen, doch seinen

Nationalität.

Kern bildet der deutsche Organist, der bibelfeste Protestant. Jene

Vorgänger. Vorgänger, deren Einfluss auf Bach am deutlichsten hervortritt sind: die Italiener Frescobaldi, Corelli, Vivaldi, der Franzose Couperin, die Deutschen Froberger, Pachelbel, Buxtehude, Kuhnau, abgesehen von den Choralmeistern des 16. Jahrh. und den Meistern der katholischen Kirchenmusik. Ein Zusammenhang mit Heinrich Schütz ist nicht nachzuweisen.

Abschriften fremder Werke. Wie eingehend sich Bach mit der Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen beschäftigte, beweisen die zahlreichen Abschriften fremder Werke von seiner Hand. Unter diesen befinden sich Messen von Palestrina, von Lotti, ein Magnificat von Caldara, Werke von Händel, Keiser, Telemann, Clavierstücke von Dieupart, Grigny u. s. w. Solche Abschriften veranlassten manches Missverständnis bezüglich der Autorschaft Bach's.

Bach's musikalisches Wirken war ein vielseitiges. Der unausgesetzten Thätigkeit des Tonsetzers gesellt sich die des ausübenden

Bach als Orgel- und Clavierspieler. Künstlers, des Lehrers, des Dirigenten. Welchen Ruf Bach als Orgelspieler genoß, kann man aus den Berichten der Zeitgenossen erfahren. Er war gleich groß in der Fingertechnik, wie im Pedalspiel: seine Art der Registrirung lässt sich nicht nachweisen. Bewundert wurde seine freie Improvisation. Ebenso hervorragend war Bach's Clavierspiel. Gerühmt werden sein gleichmäßiger Anschlag, seine Beherrschung der Technik.

Technik. Die Claviertechnik wurde von Bach erheblich gefördert; der Fingersatz wird mannigfaltiger, der Gebrauch des Daumens beim Untersetzen geregelt, das polyphone Spiel, wie auch das Verzierungs-, Figuren- und Passagenwesen erfahren eine meisterliche Ausbildung. In dem „Clavierbüchlein für Friedemann“ 1720 sind einige, obwohl spärliche Andeutungen über Bach's Fingersatz und seine Verzierungen enthalten. Mit Unrecht aber betrachtet man Ph. Em. Bach's Clavierschule als Quelle für die Ausführung der Claviercompositionen seines Vaters; eher kann sie in dieser Beziehung für die nachfolgenden Meister Haydn und Mozart gelten. — In der Kunst des freien Generalbassspieles soll Bach ebenfalls unerreicht gewesen sein.

Als Lehrer. Wir haben gesehen, wie Bach von Schülern umgeben war, die er im Clavier- und Orgelspiel, wie in der Composition unterrichtete. Wir wissen ferner, dass er sich dieser Aufgabe mit Lust und Liebe und mit wohldurchdachter Systematik widmete. Auch dass er eine Anzahl von Stücken zu Unterrichtszwecken geschrieben, zeugt von seiner Hingebung für den Lehrberuf.

Instruktives. Diese Richtung verfolgen vor Allem die Clavierbücher für seinen Sohn Friedemann und seine Frau Anna Magdalena. In dem ersteren finden sich elementare Anweisungen, Choräle, 11 Präludien, die wir erweitert im wohlt. Clavier wieder begegnen, und als dessen werthvollsten Inhalt die Inventionen und Sinfonien. Reichhaltiger sind noch die beiden anderen Clavierbücher mit den französischen Suiten, vielen Clavier- und Gesangsstücken, auch einer kurzgefassten Generalbasslehre. Eine ausführliche Arbeit Bach's über Generalbass und Stimmführung ist handschriftlich überliefert. Aus den Mittheilungen der Schüler über die Lehrmethode des Meisters erfahren wir u. a., dass er seine Stücke denselben selbst vorzuspielen pflegte.

Als Dirigent. Den Dirigenten vereinigte Bach auch stets mit dem Lehrer. Wo er auch weilte, hatte er die Sänger und Instrumentalisten zu einer

geregelten Ausführung, insbesondere für seine Musik zu erziehen. Die Thätigkeit, welche er als Leiter der Kirchenchöre, Musikvereine, speziell in Leipzig entwickelte, ist erstaunlich. Der Praxis seiner Zeit gemäß, leitete Bach die Aufführungen vom Cembalo aus.

Instrumentenbau.

Nicht zu übergehen ist, dass Bach auch einen tiefen Einblick in den Bau der Instrumente besaß. Im Orgelbau galt er als Autorität und wurde er öfters zu Orgelproben und Entwürfen beigezogen. Er ist auch als der Erfinder eines Lautenclaviers und der Viola pomposa zu erwähnen.

Historische Bedeutung.

Die Kunst Bach's bedeutet den vollendenden Abschluss einer großen Kunstepoche. Mit Ausnahme der Oper und des biblischen Oratoriums, welche Gebiete er nicht betrat, hat Bach in allen Gattungen, die Resultate der Vergangenheit in sich aufnehmend und neugestaltend, das Unvergleichliche geschaffen. Bach ist der größte protestantische Kirchencomponist, wie es 150 Jahre früher Palestrina für die katholische Kirche war. Er ist ferner der größte Tonsetzer der alten Instrumentalmusik. So steht das Verhältnis Bach's zur Vergangenheit fest. Sind auch manche seiner Formen von der fortschreitenden Entwicklung abgestossen worden, hat die musikalische Ausdrucksweise auch einen veränderten Charakter angenommen, die Zeit ist über seine Kunst nicht hinweggegangen. — Unserer Empfindung steht die Instrumentalmusik Bach's näher als seine Vocalmusik. Wo wir Bach in seinen Vocalwerken veraltet finden, liegt dies zum theil an den abgeschmackten pietistischen Texten und an den verblassten Formen des italienischen Sologesangs. So gefühlsinnig er in manchen seiner Arien zu singen weiß, schöner singt es doch in seinen Violinadagio's, in seinen Clavierstücken. Wo aber Bach in seinen Cantaten und Passionen zum Choral greift, wo er in diesen Werken oder in der Hmoll-Messe seine gewaltige contrapunctische Kunst entfaltet, da ist auch die Zeit siegreich überwunden; doch wenn er die Orgel in polyphonen Stimmen erklingen, oder in mächtigen Figurationen erbrausen lässt, steht er auf seinem ureigenen, nie wankenden Boden.

Musikalischer Ausdruck.

Dass die Musik Bach's zwar in vollem Maße den Verstand des Hörers in Anspruch nimmt, jedoch keineswegs „Verstandesmusik" ist, bedarf längst keiner Versicherung mehr. Nur über die Art und den Grad des Empfindungsgehaltes hat das subjective Gefühl zu entscheiden. Ist es die ästhetische Wirkung des architektonischen Aufbaues, welche uns innerlich befriedigt und erhebt? Ist der Ausdruck in eine allgemeine Stimmung gebannt oder durchläuft er die ganze Stufenleiter der Seelenbewegungen von idyllischer Ruhe bis zum leidenschaftlichen Sturm? Ist es die Romantik, welche diese Musik mit ihrem geheimnisvollen Zauber durchdringt?

Würdigung.

Interessant ist es den Weg zu verfolgen, den die Bach'sche Kunst in ihrer Würdigung zurückzulegen hatte. Zu seiner Zeit war es zunächst sein Orgelspiel, welches ihn berühmt machte, auch seine Instrumentalwerke erlangten Verbreitung und Anerkennung. Weit enger

war der Kreis, in welchem seine Kirchenwerke Verständnis fanden. War auch der Name Bach in Nord- und Mitteldeutschland hochangesehen, der Geschmack und die Richtung seiner Zeit standen dem hohen Ernst seiner Musik ferne. Nach Bach's Tode trat seine Kunst noch mehr in den Hintergrund. Seine kirchlichen Werke geriethen allmälig in Vergessenheit: nur einige derselben und eine Anzahl von Instrumentalcompositionen entgingen diesem Schicksal. Die Epoche Haydn's, Mozart's und Beethoven's wusste kaum viel von Bach. Während Händel eine vertraute Gestalt geblieben, ist Bach ein fremder Mann geworden. Der neuesten Zeit war es vorbehalten, dem protestantischen Norden, der romantischen Schule mit Mendelssohn und Schumann an der Spitze, Bach gleichsam neu zu entdecken. Gleichgesinnte Männer betheiligten sich an dem Werke. Eine künstlerische That von bahnbrechender Bedeutung war die Aufführung der Matthäuspassion in Berlin 1829 durch Mendelssohn. Der große Erfolg war entscheidend. Nun folgten anfangs schüchterne, dann immer muthigere Versuche mit den Kirchencantaten, dazwischen erhob die H moll-Messe stolz ihr Haupt, die ernsten Orgelspieler fingen an sich zu dem Bach'schen Evangelium zu bekennen, die lehrende und lernende clavierspielende Welt erkannte den technisch und geistig bildenden Werth der Claviermusik Bach's, Vereine entstanden zur Pflege Bach'scher Musik. Fast wird Bach Mode, und in deren Gefolge fehlt auch nicht der heuchlerische Schein, die affectirte Bewunderung, — eine vorübergehende Erscheinung. Populär in gewöhnlichem Sinne war Bach zu keiner Zeit und kann es wohl niemals werden: seine Kunst erschließt sich nur vollständig dem Wissenden, dem geübten Ohr, der vornehmen Empfindung.

Gegenwart.

Der Gegenwart hat sich das Bild dieser Künstlergestalt, von ihrer historischen Bedeutung losgelöst, vollkommen abgeklärt. Wir erblicken in Bach eine in ihrer Größe und Eigenart alleinstehende Individualität. Für uns gehört er keiner Schule an, er ist eine Schule für sich, er steht nicht inmitten eines Zeitalters, er ist uns der Inbegriff des Zeitalters selbst, seine Werke sind uns eine Welt für sich. Den Kunstjüngern unserer Zeit bietet Bach einen unerschöpflichen Born des Studiums. Die Kunst seines Tonsatzes macht sie weise, sein Styl macht sie stark. Alle ernsten Meister seit Mendelssohn, und nicht blos die deutschen, haben auf Bach zurückgegriffen. Der stets noch wachsende Einfluss der Bach'schen Musik bedeutet auch einen Sieg des deutschen Geistes. Denn Bach ist in seinem innersten Kern, in seinem Leben und Schaffen, seinem Fleiß und sittlichem Ernst — deutsch. Er ist eine nationale Größe.

Bibliotheken.

Von den Werken Seb. Bach's werden zahlreiche Autographe, alte Abschriften und ursprüngliche Ausgaben in *Bibliotheken* und im *Privatbesitz* bewahrt.

Die reichste Sammlung besitzt die k. Bibliothek in Berlin, und zwar: ca. 120 Kirchencantaten, darunter 90 in den Originalpartituren (Autographen); Autographe der Matthäuspassion, des Wohltemp. Claviers

1. Theil und einzelner Stücke des 2. Theils, der Inventionen, ferner von 7 Clavierconcerten, der Kaffeecantate; beide Clavierbücher für Anna Magdalena Bach 1722 u. 1725 (mit den autogr. französischen Suiten); das „Orgelbüchlein" (45 Orgelchoräle, autogr.); alte Abschriften beider Theile des wohltemp. Claviers u. a. m.; Sammelwerke, in welchen auch Stücke von Seb. Bach enthalten sind; Originaldrucke der Mühlhausener Cantate 1708 und des Gesangbuchs von Schemelli 1736 (mit Chorälen von Bach). — Noch sind zu erwähnen: der Familienstammbaum ausgeführt von Em. Bach, das Porträt des Ambrosius B., handschr. Werke von Joh. Bernard und von Joh. Ludwig Bach.

Außerdem besitzen:

Berlin, Bibl. des Joachimsth. Gymn.: eine Anzahl alter Part.-Abschriften von Kirchencantaten, des wohltemp. Claviers etc., das mus. Opfer 1747, ein altes Porträt von Seb. Bach. — Singakademie, k. Inst. für Kirchenmusik, einzelne Kirchencantaten; die Instrumentensammlung der k. Hochschule: ein von Bach benütztes Cembalo mit zwei Manualen.

Leipzig, Stadtb.: Handschr. Sammelwerke von Andreas Bach mit Stücken von Seb. Bach. — Bibl. der Thomasschule: Originalstimmen von ca. 30 Kirchencantaten, ein altes Ölbild von Seb. Bach.

Dresden, k. Priv.-Musiksamml.: Kyrie und Gloria der Hmoll-Messe, wahrsch. von Bach's Gattin geschrieben; Fant. u. Fuge, autogr.

Wien, k. Hofbibl.: Originalausgaben der Clavierübung 1. u. 3. Theil; alte Ausgaben des wohlt. Claviers (Nägeli 1801, Berra in Prag 1831), der Kunst der Fuge (Nägeli), Matthäuspassion (Schles. 1830), Johannespassion (Trautwein 1831). — Handschr. Stücke von Homilius, Doles, Müthel.

Zürich, Stadtbibl.: Autograph des wohltemp. Claviers, 1. Theil.

Im Privatbesitz befanden oder befinden sich noch, bei:

Prof. Rudorff in Berlin, Jos. Hauser großh. Kammersänger in Karlsruhe, W. Rust in Berlin, Breitk. u. Härtel in Leipzig, Originalpartituren von Kirchencantaten etc.; einzelne autogr. Kirchencantaten i. B. von: Pfarrer Schubring in Dessau, Locker in London, W. Bargiel in Berlin, Prof. Epstein in Wien, Frau Hofmeister bei Blankenburg, Hofkapm. Radecke in Berlin, Dr. Max Jähns in Berlin, Mad Pauline Viardot-Garcia in Paris; andere Werke i. B. von: Bachgesellsch. in Leipzig (Autogr. der Inventionen), Dr. Wagner in Berlin (Autogr. des wohlt. Claviers, 1. Theil), Krug in Naumburg (Clavierbüchlein für Friedemann B.), Dr. Wagener in Marburg (Generalbasslehre, Abschrift), Prof. Bach in Berlin (einzelne Stücke des wohlt. Claviers, 2. Theil), Ernst Mendelssohn in Berlin (Autogr. von Chorälen), Peters in Leipzig (Originalölbild von Bach).

Neue Ausgaben.

Neue Ausgaben der Werke Seb. Bach's sind in überreicher Menge vorhanden. Eine vollständige Aufzählung derselben wäre hier ebenso unmöglich als überflüssig. Liegen doch die Werke des Meisters in großen Gesammtausgaben vor. Machen diese aber alle anderen neuen Ausgaben entbehrlich? Keineswegs. Es gibt deren nicht wenige von Werth und Interesse. Ein Theil derselben ist für die praktische Ausführung eingerichtet, ein anderer verfolgt instructive Zwecke. Selbst unter den zahllosen Arrangements findet sich manches Bemerkenswerthe, so wie einzelne Curiosa, die als solche nicht übergangen werden sollen.

Gesammtausgaben. C. F. Peters.

Die früheste Gesammtausgabe ist jene von C. F. Peters in Leipzig, zu einer Zeit begonnen, in der nicht wenig Muth und richtige Voraussicht zu einem solchen Unternehmen erforderlich war.

Diese Ausgabe umfasst nur die Instrumentalmusik Bach's, red. von C. Czerny, Griepenkerl und Roitzsch (S. den them. Catalog von Dörffel 1867).

Diese große Ausgabe ging später in die Volksausgabe, die Ed. Peters, über und wurde durch Partituren und Clavierauszüge von Vocalwerken, sowie verschiedene Arrangements erweitert.

Diese Ausgabe enthält: die Claviersolomusik in 23 Heften und einem Supplement, darunter das wohlt. Clavier in drei Bearbeitungen von Czerny, Kroll und Ruthardt; die Clavierwerke mit anderen Instrumenten, die Sonaten mit Violine, Violoncell, die Concerte für 1—4 Claviere in Partitur und Stimmen; die Orgelwerke in 9 Bänden; die anderen Instrumentalwerke für Violine, Cello, Orchester, zum theil in Partitur, die Solostücke mit hinzugefügter Clavierbegleitung. Orgel- und Orchesterwerke sind auch in vierh. Arrangements geboten, sechs Orgelfugen in der Übertragung von Liszt. An Vocalwerken sind vorhanden: die Matthäus- und Johannespassion, die H moll-Messe, das Weihnachtsoratorium, das Magnificat, sämmtlich in Partitur, Stimmen und im Clavierauszug mit Text, überdies 320 Choralgesänge und 7 Motetten für gem. Chor in Part. und Stimmen, die 4 kurzen Messen und 100 Cantaten im Clavierauszug mit Text.

Bachgesellschaft.

Die vollständigste und werthvollste Gesammtausgabe ist die der Bachgesellschaft in Leipzig, welche zur hundertjährigen Erinnerungsfeier des Todes Seb. Bach's 1850 gegründet wurde. Einem kleinen Kreise begeisterter Bach-Verehrer entsprang die Idee, Gönner und Musikfreunde förderten dieselbe durch Subscription, und so konnte das Unternehmen schon im nächsten Jahre in Gang gesetzt werden. Hervorragende Gelehrte und Künstler, wie Hauptmann, Jahn, C. F. Becker, Rietz, Kroll, Rust u. A. betheiligten sich an der kritisch musterhaften Ausgabe. Von 1851 bis zu ihrem Abschlusse 1899 umfasst die Gesammtausgabe 45 Jahrgänge mit ca. 60 Bänden. In der Reihenfolge derselben wechseln Vocal- mit Instrumentalwerken und nun liegt die erreichbare Gesammtsumme Bach'schen Schaffens vor uns ausgebreitet. Dazu kommen ein Band mit dem thematischen Verzeichnis von 120 Cantaten, ein Band mit Facsimile's von Bach's Handschrift, ein letzter Band mit dem vollst. them. Catalog und dem hochinteressanten Schlussbericht von H. Kretzschmar.

Breitk. u Härtel.

An die Ausgabe der Bachgesellschaft lehnt sich die Gesammtausgabe „für den praktischen Gebrauch" von Breitkopf und Härtel. Bis 1899 sind sämmtliche Vocalwerke Bach's (darunter 198 Cantaten) in Clavierauszügen, ferner zahlreiche Instrumentalwerke erschienen. Bearbeiter und Herausgeber: Dr. Todt in Essen, Mottl, G. Schreck, Reinecke, Rob. Franz, O. Dresel.

Einzelausgaben.

In der Anführung von Einzelausgaben werden wir uns auf wenige beschränken.

69 Choräle mit bez. Bass, her. von C. F. Becker.
40 Choräle f. gem. Chor, her. von Möhring, Neu-Ruppin 1860.
20 geistl. Lieder, ausgearbeitet von Rob. Franz, Leuckart.
Geistl. Lieder, 4 Hefte, einger. von F. Wüllner, Br. & H.
„Eine feste Burg," mit Orgel ad lib. einger. von Alb. Becker, Br. & H.
„Bleib' bei uns," mit ausg. Begleitung und erw. Instrumentation, von R. Franz, Br. & H.

„Gottes Zeit,“ Simrock.
Actus tragicus, bearb. von R. Franz.
„Ich hatte viel Bekümmernis,“ bearb. von dems., Br. & H.
Matthäuspassion, Part., mit ausg. Begleitung von dems.
Weihnachtsoratorium, Part., von dems.
Magnificat, Clav.-Ausz. bearb. von dems.
Trauerode, bearb. von dems.
Hmoll-Messe, Part. einger. von H. Kretzschmar, Br. & H.
Kaffeecantate, her. von Dehn, Crantz; 2. Aufl. bei Klemm in Leipzig.
(Bezüglich der zahllosen Neuausgaben von Orgel- und Clavierwerken muss hier auf des Verfassers „Handbuch der Clavierliteratur“ verwiesen werden.)

Von Anderem nur noch eine Auswahl:

6 Violin-Solosonaten, mit Pftebegl. von Rob. Schumann, Br. & H. — do. her. v. J. Hellmesberger, Peters. — do. her. v. Ferd. David, Kistner.

10 Stücke aus den Violinsonaten, mit Pftebegl., her. v. Molique, Kistner. — do. her. von Raff, Riet.-Bied.

Chaconne f. Violine solo, mit Pftebegl. von Mendelssohn. — do. von Schumann. — do. für Pfte. bearb. v. E. Pauer. — do. für die linke Hand allein in „Studien f. d. Pfte.“ von Joh. Brahms.

Violoncell-Sonaten, bearb. v. Raff. — do. von Stade.

3 Sonaten f. Clav. u. Viola da gamba, arr. für Viola, her. von Grützmacher, Peters.

Passacaglia für die Orgel, orchestrirt von H. Esser.

Trio aus dem „Mus. Opfer“, mit ausg. Begl., her. v. R. Franz, Br. & H.

8 Fugen aus dem wohlt. Clavier, f. Streichinstrumente übertr. von Debrois v. Bruyk, Br. & H.

Wohlt. Clavier. Fugen partiturmäßig ausgesetzt v. Stade, Steingräber.

Viele Concerte arr. f. 2 Pfte. von G. Krug.

Duos f. Violine und Viola nach den 15 zweist. Inventionen bearb. v. F. David, Br. & H.

Clavierconcerte, f. 2 Clav. bearb. v. Riemann.

Concert in Dmoll f. Pfte. u. Orch., freie Bearbeitung von F. Busoni.

Von Mitgliedern der Familie Bach:

Joh. Christoph B., 8 Motetten in Musica sacra, Bote & Bock.

Joh. Christ. und Joh. Michael B., 9 Motetten, Hofm.

Joh. Ernst B., Clavierstücke in Pauer's Alte Meister. — Fant. u. Fuge in „Alte Claviermusik“, Peters.

XIII.

Musikwissenschaft.

1600—1750.

Keine Kunst ist so eng mit der Wissenschaft verschwistert, als die Musik. Die Mathematik stand an ihrer Wiege, Philosophie, Physik, Rhetorik und Metrik begleiteten sie auf ihrem Wege. Sie selbst war eine gelehrte Wissenschaft, bevor sie noch Kunst in unserem Sinne geworden.

Wissenschaft und Kunst.

War in der Musik des Mittelalters die theoretische Wissenschaft Führerin, so trat diese zu der entwickelten Kunst des 15. und 16. Jahrh. in ein Verhältnis der Gefolgschaft. Aus den Fortschritten des Tonsatzes zog sie nun ihre Lehren, aus den Werken der Meister ihre Schönheitsgesetze. Dieses Verhältnis war ein bleibendes. Nicht anders gestaltete es sich mit der Reformbewegung vom Ende des 16. Jahrh. und ihren künstlerischen Resultaten. Die Musikwissenschaft folgte nun den Spuren der neuen Kunst. Doch war sie noch mit den alten Systemen erblich belastet.

Alte Theorien. Kirchentonarten.

Die alten Theorien, welche den Zusammenhang mit der neuen Kunstpraxis verloren, zogen sich nur allmälig zurück. Die Kirchentonarten, in ihrem Wesen schon lange erschüttert, führen nur noch ein Scheinleben. In ehrwürdiger Scheu verbirgt sich das Dur noch immer hinter dem „Jonischen“, das Moll hinter dem „Dorischen“ oder „Aeolischen“. In der Vorzeichnung der Tonarten, auch wo diese entschieden modern waren, hielt man zähe an der Selbsttäuschung der transponirten Kirchentöne fest, so z. B. wurde G moll als transp. dorisch mit 1 ♭, A dur als mixolydisch mit 2 ♯, C moll als dorisch mit 2 ♭ vorgezeichnet. Noch unhaltbarer war die Solmisation geworden. Die 7. Sylbe des 16. Jahrh. hatte sie schon hinfällig gemacht, doch Vorurtheil und Gewohnheit waren mächtiger als die Vernunft. In der Notenschrift erhielt sich noch manche Erinnerung an die alte Mensur, wie die geschwärzten Noten für die Verkürzung der Zeitwerthe u. a. m. Vollends die griechischen Systeme, mit denen die Gelehrsamkeit fortgesetzt prunkte, sie hingen wie ein Bleigewicht an der theoretischen Wissenschaft.

Solmisation.

Generalbass.

Das Harmoniewesen, schon im 16. Jahrh. vorbereitet, tritt nun in den Vordergrund. Der Generalbass als Träger der Harmonie, wird zum Wahrzeichen der neuen Kunstlehre. Die empirische Praxis der harmonischen Begleitung bildete sich im 17. Jahrh. immer mehr aus. Schon in diesem Jahrhundert beginnt die Compositionslehre mit dem Generalbass und geht dann zum Contrapunct über. Doch sind auch der Anhänger der alten Schule, denen der Contrapunct Anfang und Ende ist, nicht wenige. Versuche, die Harmonie wissenschaftlich zu begründen, die Accorde nach Stamm und Ableitung, wie in ihren gegenseitigen Beziehungen zu ordnen, tauchen erst im 18. Jahrh. auf.

Contrapunct.

Die Lehre vom Contrapunct bildete sich in dieser Epoche zu dem festgefügten System aus, dessen Grundzüge noch heute Geltung haben.

Der Contrapunct, welcher sich in der Chormusik des 15. und 16. Jahrh. zu hoher Blüthe entwickelt hatte, nahm nun innerhalb der Instrumentalmusik einen veränderten Charakter an. Der Ausgangspunkt der Lehre war aber stets der Vocalsatz.

Mathem.-physik. Tonlehre.

Die mathematisch-physikalische Tonlehre hatte bereits eine lange Vergangenheit hinter sich, als die Entdeckung der Schwingungsgesetze im 17. Jahrh. ein neues Licht über sie verbreitete. In den Harmoniesystemen des 18. Jahrh. spielt die Akustik eine viel wichtigere Rolle, als ihr in der heutigen Theorie zuerkannt wird.

Ästhetik.

Auf dem ästhetischen Gebiete entwickelt sich in dem Sinne der neuen Kunstrichtung des 17. Jahrh. ein rühriger Eifer. Manches Treffende, manche dauernde Wahrheit, kommt in der Kunstphilosophie jener Zeit zutage. Den Hintergrund alles Guten und Schönen bildet aber stets die antike Kunst: auch fehlt es nicht an mystischen Träumereien, wie an haltlosen Phrasen.

Musikgeschichte.

Eine zusammenhängende Darstellung der Musikgeschichte, welche unseren Ansprüchen, selbst in bescheidenem Maße genügen könnte, ist aus dieser Epoche nicht zu verzeichnen. Was wir an geschichtlichem Material aus den damaligen Schriften schöpfen, ist nicht immer verlässlich. Am werthvollsten erscheinen uns darin die biographischen Nachrichten, während die Erklärungen der Kunstformen, die Beschreibungen der Instrumente und der damaligen musikalischen Praxis, obwohl dankenswerth, doch an Klarheit manches zu wünschen übrig lassen.

Literatur.

Die musikwissenschaftliche Literatur des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrh. ist eine ausgedehnte und vielseitige. Die Theorie, Akustik, Ästhetisches, Geschichtliches und Didaktisches finden darin ihre Vertretung, meist in einem bunten Gemisch aller dieser Gattungen. Der Werth dieser literarischen Produkte ist ein sehr ungleicher. Gründliches und Seichtes, Ernst und Spielerei stehen da nebeneinander. Durch die Darstellung geht ein phrasenhafter, selbstgefälliger Ton. Einen großen Raum nimmt die Polemik ein. Der streitbare Zug, welcher den Musikschriftstellern von altersher eigen war, ist ihnen auch in dieser Epoche treu geblieben. Der literarische Kampf wird häufig mit den Waffen des Spottes und der Grobheit geführt.

Nationen.

An der musikwissenschaftlichen Arbeit dieser Epoche sind Italiener, Franzosen und Deutsche fast gleichmäßig betheiligt. Bahnbrechend sind auch auf diesem Gebiete die Romanen, die Deutschen laufen ihnen aber an Systematik den Rang ab.

Theorie.

Zarlino.

Die Theoretiker des 17. Jahrh. blickten noch mit Ehrfurcht auf ihren großen Ahnherrn Zarlino zurück, doch sein Erbe traten sie nicht vollständig an. Maßgebend blieb nur seine Autorität in der Intervallenberechnung, einflussreich seine Lehre des Contrapuncts.

Galilei

In das 16. Jahrh. reicht noch ein Werk zurück, welches schon der Literatur der Renaissance angehört, das Werk des Florentiners Vincenzo Galilei *Dialogo della musica antica e moderna*, 1581 erschienen. Es ist von Bewunderung für die Kunst der Alten und gründ-

licher Verachtung für die moderne (contrapunctische) Musik erfüllt. In der zweiten Auflage 1602 greift Galilei seinen ehemaligen Lehrer Zarlino an.

Zacconi.

Werthvoller ist Zacconi's *Pratica di Musica*, von welcher der erste Theil 1592 und der zweite 1622 erschien. Es ist ein reichhaltiges und gründliches Lehrbuch, welches uns Kunde über die damalige Theorie, Gesang, Solmisation, Mensur, Tonarten, Contrapunct, Instrumente bringt und auch von biographischen Notizen begleitet ist.

Zacconi (1555—1627) studirte in Venedig bei Andrea Gabrieli, wirkte dann als Sänger und Gesanglehrer auch im Auslande. Sein Werk ist namentlich für die Gesangsverzierungen und Passagen in der mehrstimmigen Musik lehrreich.

Agazzari.

Zu den frühesten Anweisungen für die Ausführung des Generalbasses gehören jene, welche Agostino Agazzari (S. 42) in seinem Werke *Del sonare sopra'l Basso con tutti li stromenti* etc. 1607 und in der Vorrede zu dem 3. Buche seiner Motetten gegeben. Auch Adriano Banchieri erklärt in seinem *Organo suonarino* 1611 den bezifferten Bass.

Werke bis 1650.

Mittlerweile feiert die Lehre vom Contrapunct keineswegs, doch immer mehr tritt das Harmoniewesen ihr zur Seite. Bis zur Mitte des 17. Jahrh. sind auf dem Gebiete der Musiktheorie mehrere wichtige Erscheinungen zu verzeichnen: sie knüpfen sich an die Namen Cerone, Prätorius, Mersenne, Kircher. Sind diese Schriftsteller auch räumlich und zeitlich von einander entfernt, ihre Werke zeigen viele gemeinschaftliche Züge, — dieselbe Buntheit des Inhalts, denselben Mangel an Systematik, daneben mystische Schwärmerei, schwülstige Darstellung.

Cerone's Melopeo.

Cerone's „Melopeo“ (der Musikfreund) in spanischer Sprache, 1613 in Neapel erschienen, ist ein großes, jetzt sehr seltenes Werk. Die Lehre von den Kirchentonarten, vom Contrapunct, der Mensur u. a. m. bildet seinen Inhalt. Der Verfasser, Italiener von Geburt, trat 1592 in die Dienste des Königs von Spanien und wurde Priester.

Prätorius' Syntagma.

Viel wichtiger, namentlich in historischer Beziehung ist für uns Michael Prätorius (S. 67) in seiner Syntagma musicum. Dieses Werk in 3 Theilen 1614—1619 in Wolfenbüttel gedruckt enthält eine Fülle des Wissenswerthen, wenn man auch aus dem gelehrten Wust und der oft phrasenhaften Sprache den gediegenen Kern herausschälen muss. Der erste Theil (lateinisch) handelt von dem religiösen Gesang der Juden und der verschiedenen christlichen Bekenntnisse, den griechischen Instrumenten u. s. w. Der zweite, in deutscher Sprache, gibt eine Beschreibung von Instrumenten, namentlich der Orgel. Der dritte, ebenfalls deutsch, beschäftigt sich mit den musikalischen Formen (die werthvollste Partie der Syntagma), Theoretischem, den Darstellungsmitteln, der Einrichtung der Vocal- und Instrumentalchöre, dem Generalbass. Als Anhang erschien 1620 eine bildliche Tabelle der Instrumente „Theatrum instrumentorum“.

Mersenne.

P. Mersenne's „Harmonie universelle“, 1636 in Paris veröffentlicht, ist eines der umfangreichsten musikwissenschaftlichen Bücher, welche je das Licht der Welt erblickt haben. Seine Hauptbedeutung liegt in dem akustischen Theil, der Theorie der Schwingungen tönender Körper. Außerdem sind die Nachrichten über Instrumente, Instrumentalmusik und französische Tonsetzer der Zeit, nebst Proben ihrer Compositionen von Werth. Dass auch dieses Werk einen Ballast von müssigen, unfruchtbaren, alter-

thümelnden und mystischen Betrachtungen mit sich schleppt, ist selbstverständlich.

Kircher

Zählt die „Harmonie universelle“ ihre 2000 große Druckseiten, so weist zwar Kircher's „Musurgia“ ihrer nur über 1000 auf, übertrifft aber das erstgenannte Werk an gelehrtem Schwulst. P. Athanasius Kircher (von der Ges. Jesu), der sein dickleibiges Buch 1650 in Rom herausgab und dem nachmaligen Kaiser Leopold I. widmete, breitet in demselben eine bunte Musterkarte verschiedenartigster Stoffe aus. Da gibt es Naturwissenschaftliches, Geschichtliches, Theoretisches, Philosophisches und Mystisches. Alles ist von zahlreichen Musikbeispielen, Abbildungen, Tabellen und allegorischen Zeichnungen begleitet. Von Componisten finden sich Allegri, Froberger, Louis XIII., Kais. Leopold u. A. durch Beispiele vertreten. Auch in diesem Werke muss das Brauchbare unter dem Überflüssigen, das Vernünftige unter dem Albernen hervorgesucht werden. Am werthvollsten sind vielleicht die Abbildungen alter Instrumente.

Gumpeltzhaimer.

Als praktisches Lehrbuch scheint von Anfang des Jahrhunderts an Gumpeltzhaimer's (S. I. 138) „Compendium musicae“ sehr beliebt gewesen zu sein, da es von 1616 bis 1675 in wiederholten Auflagen vorkommt. Es ist lateinisch und deutsch, beginnt mit der Elementarlehre und geht dann zum Contrapunct mit zahlreichen Notenbeispielen über.

Zweite Hälfte des 17. Jahrh.

Bononcini.

Von den theoretischen Lehrbüchern der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. mögen hier die wichtigsten angeführt werden. G. M. Bononcini's (S. 126) „Musico pratico“ 1673, dann in wiederholten Auflagen, 1701 auch deutsch erschienen, ist ein klar und knapp gefasstes Compendium, vom Elementaren bis zum Contrapunct fortschreitend. Noch kürzer und praktischer ist Gasparini's (S. 125) „l'Armonico prattico al Cembalo“ von 1683 bis 1702 wiederholt aufgelegt, vorwiegend eine Anweisung zum Generalbassspiel. Bedeutender und gelehrter ist Berardi's Werk „Documenti armonici“ 1687, ein systematisches Lehrbuch des Contrapuncts, der Fuge und des Canons. Von Deutschen tritt uns in Andreas Werckmeister ein bedeutender Schriftsteller über Orgelbau, Temperatur und Generalbass entgegen. Seine Schriften erschienen zwischen 1681 und 1698 Entscheidend waren seine Untersuchungen über die gleichschwebende Temperatur (S. 195). Ein geschätztes Buch war Friedr. Erh. Niedt's „Musik. Handleitung“ in 3 Theilen, eine gründliche Lehre des Generalbasses, Contrapuncts etc; der erste Theil erschien 1700, der zweite 1706, der dritte wurde 1717 von Mattheson herausgegeben. Eine praktisch gefasste Anweisung ist auch des Salzburgers Samber „Manuductio“ 1704.

Gasparini.

Berardi.

Werckmeister.

Niedt.

Heinichen.

Ihre Vollendung erlangte die Lehre vom Generalbass in Joh. David Heinichen's (S. 167) „Generalbass in der Composition“, 1711 und dann in vermehrter Auflage 1728 erschienen. In dem umfangreichen Buche von ca. 1000 Seiten sind die Intervalle, Accorde und ihre Bezifferung, ferner die Ausführung der Generalbassbegleitung behandelt, Alles von zahlreichen Notenbeispielen begleitet. Das sehr praktisch eingerichtete Werk erhielt sich lange in Ansehen.

Harmonielehre.

Der Weg von der empirischen Anwendung der Accorde im Generalbass zu einer systematischen Harmonielehre war nun geebnet. Doch nicht auf die Resultate der Erfahrung gestützt, sondern auf philosophischem Grunde, mit Hilfe von Mathematik und Physik versuchten die Musikgelehrten die Aufgabe zu lösen. Die Vorbedingung lag demnach in der Akustik. Diese war, vorbereitet durch die Entdeckungen des großen französischen Philosophen Descartes (1596—1650), von Sauveur zur Wissenschaft erhoben worden. Sauveur, der seine Dissertations von 1701 an der Académie vorlegte, entdeckte auch die natürlichen Obertöne. Ein Franzose war es auch, welcher der Erste mit einem wissenschaftlichen Harmoniesystem hervortrat.

Rameau.

Jean Phil. Rameau (S. 180), ein denkender Kopf, doch nicht frei von Schrullen und Sonderbarkeiten, ließ 1722 seinen *Traité de l'Harmonie* erscheinen; 1726 folgten das *Nouveau Système de Musique théorique*, als Einführung zu dem Traité bestimmt, 1737 und 1750 noch andere Schriften.

System.

Rameau legt das Hauptgewicht auf die akustische Begründung der Harmonie; er beruft sich auf Mersenne und Sauveur. Eine ganze Armee von Ziffern zieht in seinen Büchern an uns vorüber. Die Grundzüge des von Rameau entwickelten Systems liegen in dem Alles regelnden Fundamentalbass, dem terzenweisen Aufbau der drei-, vier- und fünfstimmigen Accorde, ihren Umkehrungen, ihrer Fortschreitung. Der sonstige Inhalt besteht aus Abhandlungen über die „natürliche" Melodie, über Clavierbegleitung, Temperatur u. a. m. Rameau's Harmoniesystem, so unklar und befremdend Manches darin erschien, wirkte in der Hauptsache überzeugend, denn dasjenige, was in der Praxis schon längst geübt wurde, gelangte nun zum Bewusstsein. Bald gewann das System auch in Deutschland Anhänger, erfuhr auch manche Angriffe, ein sicheres Zeichen des Aufsehens, welches es erregte. Jedenfalls blieb es die Grundlage für die Nachfolger auf diesem Gebiete, für Euler, Tartini, Marpurg, Sorge, Mattheson u. A. — Wissenschaftlicher, als es Rameau selbst vermochte, sind seine Prinzipien von dem französischen Akademiker d'Alembert in seinen *Elements de Musique, suivant les principes de Rameau* 1752 dargestellt worden. D'Alembert, der auch als Mathematiker und Physiker bedeutend war, stellt an die Spitze des Harmoniesystems die harmonische Progression. Ist auch dieses Buch nicht frei von unnützem Ballast, wie die griechischen Klanggeschlechter u. dgl., der Hauptinhalt ist ein vernünftiger und gesunder; seine Lehren über Intervalle, die Beziehung des Dur- zum Molldreiklang, Quinten- und Quartenzirkel, Fundamentalbass sind noch heute die herrschenden. D'Alembert's Elements wurden von Marpurg ins Deutsche übertragen und schon 1757 herausgegeben.

d'Alembert.

Fux. Gradus ad Parnassum.

Die zweite Berühmtheit in der Musiktheorie der ersten Hälfte des 18. Jahrh. ist der *Gradus ad Parnassum* von Fux (S. 157), 1725 erschienen. Während Rameau sich mit dem Accordwesen in fortschrittlichem Geiste beschäftigt, ist Fux der Vertreter der alten, strengen Schule, sein Werk ein Lehrbuch des Contrapuncts und der Composition. Der Gradus ad Parnassum, in lateinischer Sprache abgefasst, zerfällt in zwei Theile, einen theoretisch-spekulativen und einen praktisch-lehrhaften. Der letztere ist der bedeutendere und zugleich dauernd brauchbarere. Er ist in Gesprächsform gekleidet. Die Lehre vom Contrapunct wird darin in methodisch fortschreitender, musterhaft klarer Darstellung behandelt.

Lehre des Contrapuncts.

Fux beginnt mit dem zweistimmigen Contrapunct, erklärt die fünf Gattungen desselben, geht dann zu dem dreistimmigen Satz (auf den er sehr großen Werth legt) und dem vierstimmigen über. Allen diesen Arbeiten liegt

ein Cantus firmus zugrunde; erst bei der Imitation verlässt er denselben. Die Lehre von der Fuge geht ebenfalls von der zweistimmigen aus und schreitet dann zur drei- und vierstimmigen vor. Dem doppelten Contrapunct folgen Abhandlungen über Kirchentonarten, über die verschiedenen Style in der Musik, über das Recitativ. — Das contrapunctische System Fux' wurzelt in der Kunst des 16. Jahrhunderts: es ist daher vorzugsweise für die Vocalmusik gedacht und stützt sich auf die Kirchentöne. Über die Schicksale des Buches und seine weitreichende Bedeutung ist schon an früherer Stelle (S. 159) berichtet worden.

Rameau und Fux, jeder in seiner Sphäre, beherrschten die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. Fast alle die folgenden Theoretiker stehen unter ihrem Einfluss. Als die bedeutendsten oder merkwürdigsten derselben sind zu bezeichnen: Euler, Sorge, Tartini, und die tiefer in das 18. Jahrh. reichenden Marpurg, Kirnberger, Schröter, Scheibe, Lingke, die Italiener P. Martini, Paolucci, Vallotti, Sabbatini, Sala.

Euler. Sorge. Der Mathematiker und Akustiker Euler gab seinen „Tentamen musicae" 1739 heraus. Joh. Andr. Sorge's „Vorgemach der mus. Composition", in 3 Theilen 1745—1747 erschienen, und seine anderen Schriften behandeln die Generalbasslehre, Akustisches, Temperatur und Orgelbau; er führte auch einen Federkrieg gegen Marpurg und Rameau. Tartini. Tartini's (S. 209) „Tratto di musica" 1754 brüstet sich mit der Entdeckung der akustischen Erscheinung des „dritten Tons" (Combinationston).

Marpurg. Friedr. Wilh. Marpurg (1718—1795) war ein sehr fruchtbarer und vielseitiger Musikschriftsteller. Theoretisches, Didaktisches, Historisches findet sich unter seinen Schriften. Auf ersterem Gebiete ist sein wichtigstes Werk das Handbuch des Generalbasses und der Composition, 3 Theile, 1755—1758 in Berlin erschienen; es stützt sich auf Rameau. Die Abhandlung von der Fuge 1753—1754, dann in wiederholten Auflagen, wurde noch in neuester Zeit von Dehn und von Simon Sechter herausgegeben. Andere theoretische Schriften über Temperatur u. s. w. schließen sich den genannten an. Marpurg ist auch der Übersetzer von d'Alembert's Elements. Von seinen übrigen schriftstellerischen Arbeiten wird später die Rede sein. — Kirnberger. Kirnberger's (S. 265) Hauptwerk ist die „Kunst des reinen Satzes" 1774—1779. Auch er hält sich an Rameau, im Contrapunct an Fux, auch er beschäftigt sich mit Temperaturen. — Schröter. Chr. Gottl. Schröter, der deutsche Erfinder des Hammerclaviers (S. 194) ist mit Schriften über Temperatur und Generalbass anzuführen. In eine heftige Polemik gerieth er mit Scheibe. I. A. Scheibe, dem Herausgeber des „Kritischen Musicus", der ebenfalls Verfasser einer Compositionslehre war, welche durch die darin enthaltene Kritik der theoretischen Systeme der Zeit interessant ist. Werthvoll sind die theor. Schriften von Lingke. Lingke, welche sich von 1744—1779 erstrecken, namentlich die letzte derselben, eine Musiklehre. — P. Martini. P. Martini (S. 127) gab in seinen „Esemplare o Saggio di Contrapunto" eine auserlesene Sammlung älterer contrap. Stücke 1774—1775 heraus. Ein ähnliches Werk unter dem Titel „Arte pratica di contrappunto" in 3 Bänden 1765—1772 von seinem Schüler Paolucci. Paolucci enthält eine Mustersammlung von Compositionen aus dem 17. und 18. Jahrh., nebst deren Analysen. Von dem gelehrten Franziskaner Vallotti. Vallotti in Padua rührt ein bedeutendes theor. Werk „Della scienza teorica e pratica della moderna musica" 1779 her, von dem Kirchencomponisten Sabbatini. Sabbatini u. a. ein sehr geschätztes Buch „Gli elementi teorici della musica" 1789. Des Neapolitaners Sala. Sala „Regole di Contrappunto" 1794 standen zu ihrer Zeit in hohem Ansehen.

Mattheson. Ein gesonderter Platz unter den Musikschriftstellern des 18. Jahrh. gebührt Mattheson (S. 144), sowohl wegen der Fülle und Vielseitigkeit, als wegen der Eigenart seiner literarischen Werke. Theo-

retisches, Didaktisches, Ästhetisch-kritisches und Historisches ist in denselben vertreten. Dabei ist kaum eine Schrift frei von Polemik, die von dem Verfasser in mehr oder minder verletzendem Tone gehandhabt wird. Als die drei schriftstellerischen Hauptwerke Mattheson's lassen sich bezeichnen: der vollkommene Kapellmeister 1739, die Ehrenpforte 1740, Critica musica 1725; diese haben bleibenden Werth. Doch auch die anderen Schriften sind als die Produkte eines gewandten und originellen Kopfes und als musikalische Zeitbilder von Interesse.

Details.

Im Vollkommenen Kapellmeister ist eine Lehre der Composition und eine Abhandlung über die Eigenschaften eines Kapellmeisters enthalten. Die Ehrenpforte ist ein ausgedehntes biographisches Werk, namentlich in der Behandlung der Zeitgenossen wichtig. Unter der Critica musica ist eine musikalische Zeitschrift in 2 Bänden zu verstehen. Zu erwähnen wären noch: das Bücher-Trifolium des „neueröffneten, beschützten und forschenden Orchesters“ 1713, 1717, 1721 (das zweite richtet sich gegen Buttstedt den „letzten Ritter“ der Solmisation, welcher seinerseits in einer Schrift 1719 antwortete); ferner die „kleine und große Generalbassschule“ 1731 u. 1735, der „mus. Patriot“, „Kern melodischer Wissenschaft“, eine Lebensbeschreibung Händel's u. s. w. Als Theoretiker ist Mattheson freisinniger als seine Zeit.

Gesangs- und Instrumental-Anweisungen.

Sehr ergiebig ist die Epoche an praktischen Anweisungen zum Gesang und Instrumentenspiel. Die Lehre des Kunstgesanges wird durch Caccini eröffnet und, man kann sagen, auch während des ganzen 17. Jahrh. beherrscht. In den monodischen wie in vielen musikwissenschaftlichen Werken dieses Jahrhunderts findet man Abhandlungen über Gesang, namentlich über die Verzierungen, eingeschaltet, so bei Peri, Cavaliere, Ott, Durante, Zacconi, Doni etc. Von Deutschen sind Herbst, Crüger, Ahle, von Franzosen Nivers und Bacilly hervorzuheben.

Gesang.

Joh. Andr. Herbst's „Singekunst“, welche sich an Caccini lehnt, ist 1642 und dann in wiederholten Auflagen erschienen. Joh. Crüger's „Weg zur Singekunst“ kam 1660, Joh. Rud. Ahle's Anleitung zur Singek. 1673 in Druck heraus. Von Nivers (S. 230) ist eine Reihe didaktischer Schriften, u. a. auch eine Gesangsmethode von 1646 an veröffentlicht worden. Bacilly ist mit seinem „l'Art du chant“ 1679 hier einschlägig. — Das 18. Jahrh. bringt in P. F. Tosi's „Opinioni de'Cantori“ 1723 eine weit bedeutendere Schrift über Kunstgesang und Sänger. In deutscher Übersetzung von Agricola erschien sie 1757. Von späteren Werken sind noch I. A. Hiller's Gesangschule 1774 und I. B. Mancini's „Pensieri e riflessioni“ 1774 anzufügen.

Tosi.

Instrumente. Schulen. Clavier.

Auch die Anweisungen zum Instrumentenspiel sind häufig mit den praktischen Werken verbunden. Erst später tauchen eigene Schulen für Instrumente auf. Diejenigen für Clavier, wie die schon erwähnte von Maichelbeck, sind in mancher Beziehung bemerkenswerth. Nicht wie heutzutage in ähnlichen Unterrichtswerken wird das Technische einseitig gefördert, sondern das theoretische Wissen geht mit der Praxis Hand in Hand: stets wird auf das Generalbassspiel großer Werth gelegt, auch der Contrapunct und die partiturmäßige Darstellung darf dem Schüler nicht fremd bleiben.

Der vielseitige Marpurg hat auch eine „Kunst das Clavier zu spielen“ 1750 und eine „Anleitung zum Clavierspielen“ 1755 herausgegeben. Weit bedeutender ist das gleichzeitige Lehrbuch Ph. Em. Bach's, welches als die

Clavierschule der Zukunft zu betrachten ist. — Das Lautenspiel wird von Besardus in seinem 1603 gedruckten „Thesaurus harmonicus" gelehrt. — Mancher Schulen für Instrumente ist schon im Zusammenhange der Darstellung gedacht worden, wie jener für die Violine von Geminiani, Tartini, für die Flöte von Quanz. Eine kurze, aber sehr praktische Flötenschule ist die von Hotteterre 1710, welche beide Gattungen der Flöte und die Oboe behandelt. — In naher Beziehung zur Orgelkunst stand jederzeit die Wissenschaft des Orgelbaues. Zahlreiche Bücher, wie die von Werckmeister, Sorge, Schröter, Adlung beschäftigen sich mit dieser. Der weitaus bedeutendste Schriftsteller über Orgelbau ist aber Bedos de Celles, ein französischer Benediktiner, dessen großes Werk in 3 Bänden 1766—1778 in Paris, und in deutscher Übersetzung 1793 erschien.

Laute.

Violine.

Orgelbau.

Bedos de Celles.

Philosophisch-ästhetisches ist den meisten musikwissenschaftlichen Werken dieser Epoche eingeflochten. Man kann nicht erwarten, dass die musikästhetischen Anschauungen jener Zeit eine sicherere Grundlage besessen haben sollten, als es heute der Fall ist. In der That sind es meist subjektive Eindrücke, Allegorien und Sentenzen, denen wir auf diesem Gebiete begegnen. Neben dem Willkürlichen steht aber auch das Gesetzmäßige. Werke, welche ausschließlich, oder doch vorwiegend philosophisch-ästhetischen Inhalts sind, finden sich erst vom Anfang des 18. Jahrhunderts.

Ästhetik.

Anzuführen sind die Franzosen Batteux und Blainville, ersterer mit einer allgemeinen Ästhetik „Les beaux arts réduits à un seul principe" 1743 (in das Deutsche übertragen von Ramler und von Schlegel), letzterer mit der Schrift „l'Esprit de l'art musical" 1754 (in Hiller's wöch. Nachrichten 1767 aufgenommen), denen sich Morelot's „De l'Expression musicale" 1759 und Rousseau in vielen seiner Schriften anschließen; von deutschen Werken gehören Jacob Adlung's „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit" 1758 (in neuer Ausgabe 1783 von Hiller herausgegeben) und Carl Gottfr. Krause's „Von der musikalischen Poesie" 1752, zu den bemerkenswerthesten dieser Literatur. Demselben Gebiet schließen sich auch die kritischen Schriften, insbesondere die periodischen Zeitschriften an. Von den letzteren, welche auch ihren historischen Werth besitzen, sind hervorzuheben: Mizler's „Mus. Bibliothek", in 5 Bänden von 1736—1754 erschienen, Scheibe's „Kritischer Musikus", eine Wochenschrift in 78 Nummern 1737—1738, in 2. Aufl. 1745, Marpurg's „Kritischer Musikus an der Spree" 1750 und dessen „Kritische Briefe" 1759—1764, Hiller's hochinteressante „Wöchentliche Nachrichten" 1766—1768, Forkel's „Mus. Almanach f. Deutschland" 1782 u. a. m.

Werke.

Zeitschriften.

Die allgemeine Musikgeschichte ist sehr schwach vertreten. Wolfg. Kaspar Printz hat eine „historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst" 1690 herausgegeben, welche nur in den Nachrichten über seine Zeit Brauchbares bietet. Werthlos ist Bontempi's (S. 43) Historia di Musica 1695. Nun folgt eine lange Pause bis der gelehrte P. Martini in Bologna 1757 mit dem ersten Band seiner Storia di Musica hervortrat, dem erst 1779 und 1781 ein zweiter und dritter Band folgten. Mit den ersten Menschen beginnend, kommt diese Musikgeschichte nicht über das Mittelalter hinaus: sie kann auch, davon abgesehen, weder nach Form noch Inhalt als ein grundlegendes Werk betrachtet werden. Weit reichhaltiger an geschichtlichem Material und in mancher Hinsicht ein Quellenwerk ist Burney's *History of music*, in 4 Bänden 1776—89 erschienen. Von geringerem Werth ist seines

Musikgeschichte.
Printz.

Bontempi.

P. Martini.

Burney.

Hawkins. Forkel.

englischen Landsmanns Hawkins *Hist. of music* in 5 Bänden 1776. Ihr deutscher Nachfolger Forkel ist in seiner Musikgeschichte in 2 Bänden 1788 und 1801 zwar systematischer, doch stofflich wenig ergiebig; das Werk schließt mit der ersten Hälfte des 16. Jahrh. ab.

Musikhist. Schriften.

Unter den anderen musikhistorischen Erscheinungen dieser Epoche findet sich so manches Wichtigere und Bedeutendere. Der Florentiner G. B. Doni (1593—1647), ein fruchtbarer Musikschriftsteller, ist namentlich in seinen Nachrichten über die Zeit der Renaissance interessant. Sein Hauptwerk „De Praestantia musicae veteris" ist 1647 erschienen. Eine Gesammtausgabe von Doni's Schriften wurde 1773 veranstaltet. In dieser ist auch Pietro della Valle's „Discorso della musica dell' età nostro" v. J. 1640, mit werthvollen Betrachtungen über die Oper, enthalten. — Eine Sammlung griechischer Autoren über Musik wurde von dem Dänen Meibom 1652 veröffentlicht. Aus dem 18. Jahrh. wären, abgesehen von den historischen Nachrichten, welche in den schon früher genannten Schriften enthalten sind, noch hervorzuheben: Marpurg's historische Schriften, namentlich die „Hist.-kritische Beiträge", 5 Bände 1754—1762 und „Krit. Einleitung in die Geschichte der Musik" 1759, des Abtes Gerbert hochwichtige Sammlung alter musikalischer Traktate 1774, Forkel's mus. Bücherverzeichnis 1792.

Lexica.

Dieser Gruppe gehören auch die musikalischen Lexica an. Eröffnet werden dieselben durch Brossard's Dict. de musique 1703. Dann folgt das weit gründlichere von Walther 1732, welches dem späteren von Ernst Ludw. Gerber 1790 als Grundlage diente. Auch Rousseau (S. 184) ist mit seinem Dict. de musique hier zu nennen.

Gegenwart.

Erst in dem gegenwärtigen Jahrhundert begann die Musikgeschichte, unterstützt durch die Spezialforschung einen weiteren Horizont zu gewinnen und mit der Bereicherung des Materials auch zu einer geordneten wissenschaftlichen Darstellung vorzudringen. Diese Bestrebungen dauern fort. Zugleich scheint in neuester Zeit ein allgemeineres Interesse für diese Wissenschaft zu erwachen.

Bibliotheken.

Die in der vorstehenden Übersicht aufgeführten musikwissenschaftlichen Werke sind in den großen Bibliotheken fast vollzählig vorhanden.

Speziell wären als Seltenheiten hier anzumerken: Agazzari „Del sonar etc." im Lic. mus. in Bologna, Cerone „El Melopeo", Mersenne Harm. universelle in der Bibl. du Cons. in Paris.

Neue Ausgaben.

Von Neuen Ausgaben:

Prätorius, Syntagma 2. Band in Publ. der Ges. f. Musikf., her. von Eitner 1884. — Auszüge aus dem 3. Band der Syntagma in Monatsh. f. Musikg. 1878.

Zacconi, Anleitung zur Ausführung der Verzierungen, übers. und erläutert von Fr. Chrysander in der Vierteljahrschr. f. Musikw. 1891.

Anderthalb Jahrhunderte der Musikgeschichte sind nun an uns vorübergezogen; ein gleicher Zeitraum ist von da an bis zur Gegenwart verflossen, — eine Epoche frühlinghafter Triebkraft und weitausgreifender Kunstentfaltung. Und wieder setzt der Geschichtsschreiber den Griffel ein, bestrebt, die zurückweichende Vergangenheit in treuem Bilde festzuhalten und der Zukunft zu überliefern!

Verzeichnis

von neueren Quellen- und Hilfswerken für die Musikgeschichte dieser Epoche.

(Auswahl.)

Caffi, Storia della Capella die S. Marco in Venezia dal 1318 al 1797. Ven. 1854.
Galvani, I Teatri musicali di Venezia in secolo XVII. Ricordi 1878.
Ademollo, I Teatri di Roma nel sec. 17., Roma 1888.
Florimo, La Scuola musicale di Napoli, Neapel 1880.
Ricci, I Teatri di Bologna nei sec. 17. e 18., Bologna 1888.
Vogel Emil, Bibliothek der gedr. weltl. Vocalmusik Italiens 1500—1700. 2 Bde., Berlin 1892.
Goldschmidt Hugo, Die ital. Gesangsmethode des 17. Jahrh., Breslau 1890.
Winterfeld, Der evang. Kirchengesang, 3 Bde., Leipzig 1843—1847.
Koch Ed. Em., Gesch. des Kirchenlieds, 4 Bde., 2. Aufl. 1852.
Zahn, Die Melodien des deutschen evang. Kirchenliedes, 6 Bde., Gütersloh 1889—1893.
Bäumker, Das kathol. deutsche Kirchenlied, Freiburg 1886.
Schneider K. E., Das musik. Lied, 3 Bde., 1863—1865.
Lindner, Die erste stehende deutsche (Hamburger) Oper, Berlin 1855. (S. Chrysander's Aufs. in der Allg. mus. Zeitung, Leipzig 1877—1880.)
Pougin, Les vrais créateurs de l'opéra français, Paris 1881.
Nuitter et Thoinan, Les origines de l'opéra français, Paris 1886.
Davey, Hist. of English Music, London 1895.
Nagel, Gesch. d. Musik in England, 1897.
Köchel, Joh. Jos. Fux, Wien 1872.
Rudhardt, Gesch. d. Oper in München, 1865.
Fürstenau, Gesch. d. Musik und des Theaters in Dresden, 2 Bde., 1861 u. 1862.
Schneider L., Gesch. d. Oper in Berlin, 1852.
Sittard, Gesch. d. Musik u. des Theaters in Stuttgart, 2 Bde., 1890—1891.
Rühlmann, Die Gesch. d. Bogeninstrumente, Braunschweig 1882.
Niederheitmann, Cremona, ital. Geigenbauer, Leipzig 1877.
Wasielewski, Die Violine und ihre Meister, Leipzig 1869. — Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalcomp., Bonn 1874.
Ellis, Hist. of musical pitch, 1880.
Ritter A. G., Gesch. d. Orgelspiels, 2 Bde., 1884.
Seiffert M., Gesch. d. Claviermusik, 1 Bd., 1899.
Prosniz, Handb. d. Clavierliteratur, Wien 1884.
Chrysander, G. Fr. Händel, 3 Bde., 1858—1867.
Spitta, Joh. Seb. Bach, 2 Bde., 1873 u. 1880.
Riemann Hugo, Gesch. d. Musiktheorie, 1898.

Ambros, Gesch. d. Musik, 4. Band, 1882.
Dommer, Handb. d. Musikgesch., 2. Aufl. 1877.
Fétis, Biogr. univ. des musiciens, 2. Aufl. 1877—1878.
Grove, Dict. of Music and Musicians, 1879—1885.

Riemann, Musiklexicon, 4. Aufl. 1893.
Spitta, Musikgesch. Aufsätze. Berlin 1894 (Schütz, Sperontes u. s. w.).
Waldersee, Samml. mus. Vorträge (mit Beitr. von Niggli, Schletterer, Beier etc.).
Kretzschmar, Führer durch den Concertsaal, 1887—1890.
Haberl, Kirchenmusik. Jahrbücher 1886—1899 (Frescobaldi 1887 etc.).
Vierteljahrschr. f. Musikwissenschaft, her. von Chrysander, Spitta und Adler. Leipzig 1885—1894. (Mit einschl. Aufsätzen von Chrysander, Spitta, Adler, Vogel, Kretzschmar, Fleischer, Seiffert, Voigt u. A. m.).
Monatshefte f. Musikgesch., her. von Rob. Eitner. Berlin u. Leipzig 1869 bis 1899 (mit vielen bibliographischen Nachweisen u. s. w.).

(Die Titel der vorstehenden Werke sind nicht in ihrem ganzen Wortlaute wiedergegeben.

Sammelwerke und Gesammtausgaben, welche Tonstücke aus dieser Epoche enthalten, sind an den betreffenden Stellen angeführt.)

Namenregister.

(Mit Übergehung nur nebensächlich berührter Namen.)
(Die fett gedruckten Zahlen zeigen längere oder wichtigere Artikel an.)

Nachträge und Verbesserungen.

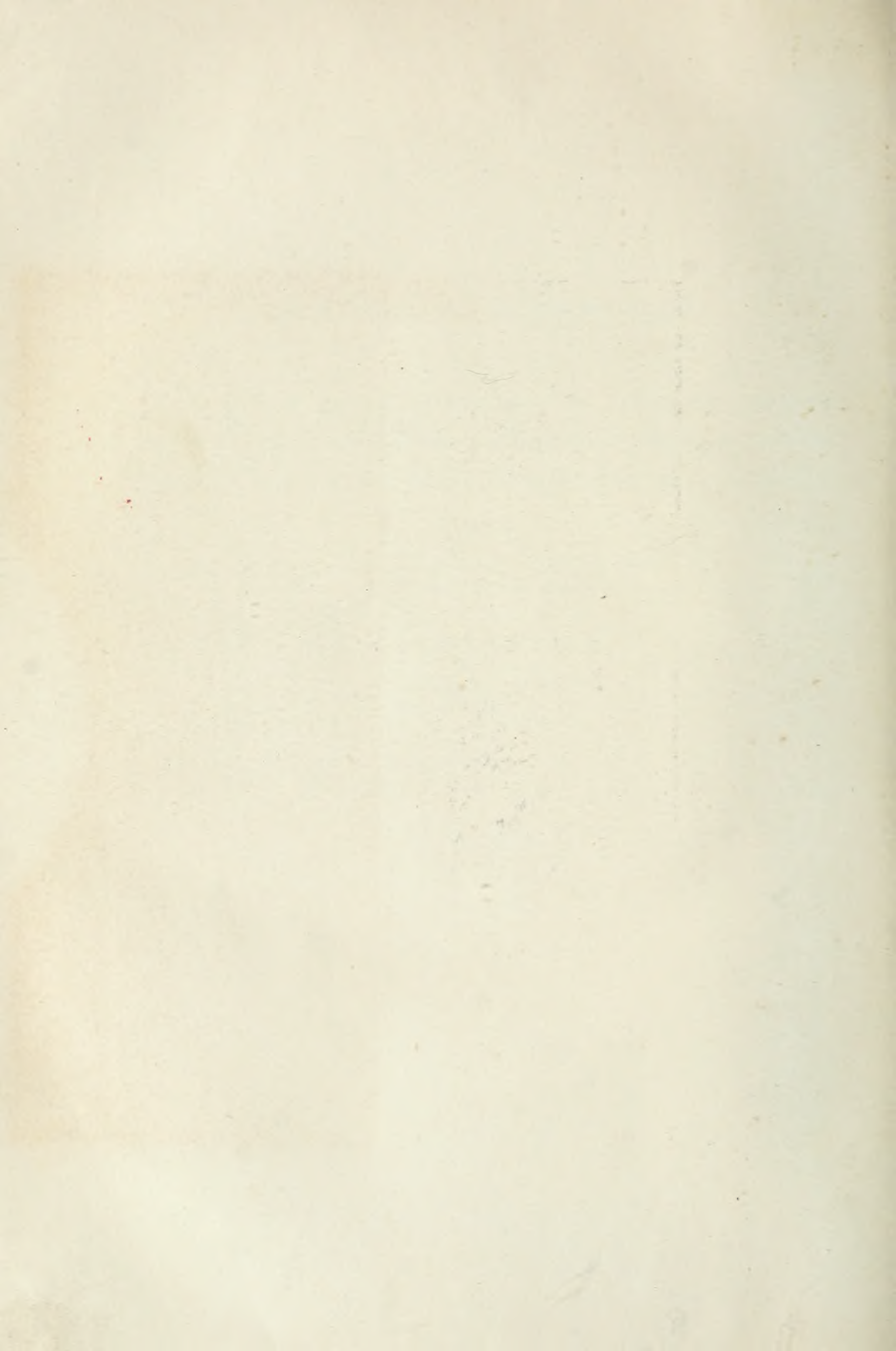
Zu VI. N. Ausg. Purcell-Society bis 1899 sind 10 Bde. erschienen (Bd. 10: 3 Cäcilienoden).

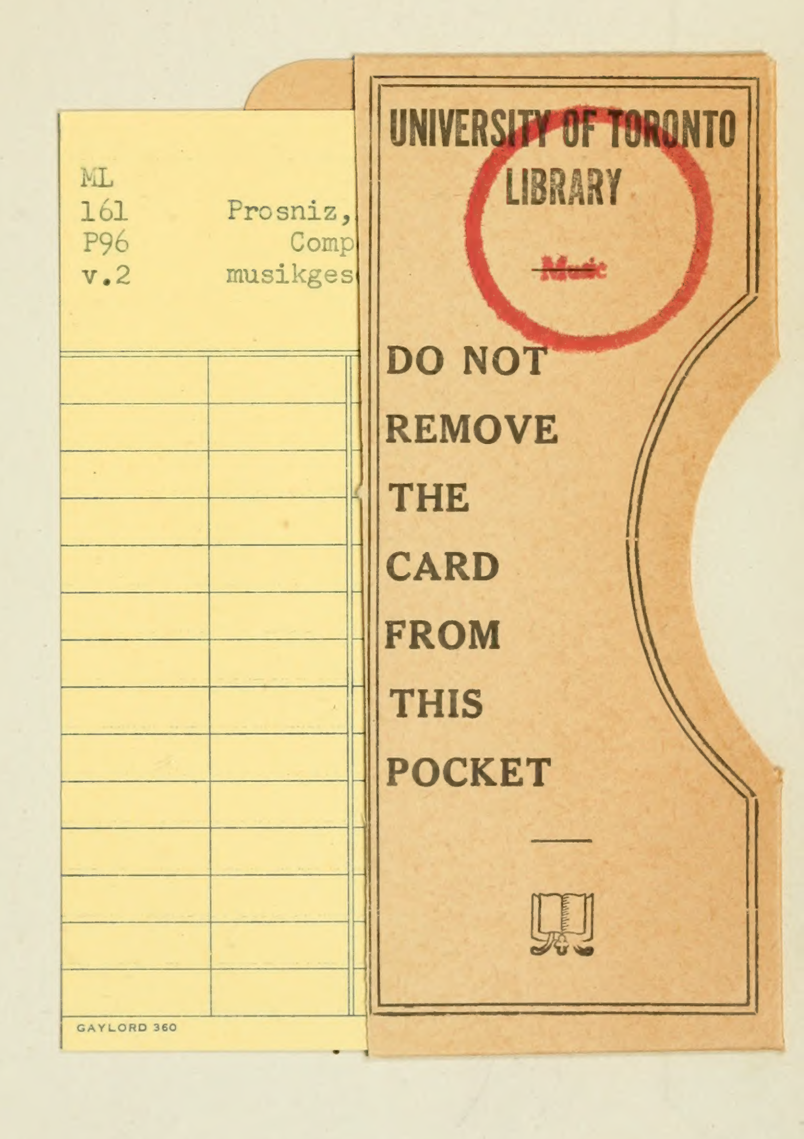
Zu VIII. N. Ausg. Fux. Denkmäler der Tonkunst: 4 Messen. dar. die Missa canonica.

Zu X. N. Ausg. Kuhnau. Motette Tristis est anima mea. Chor. Br. & H.

S. 28. Bei Denkm. d. Tonkunst st. 1896 lies 1869.
„ 36. 6 Z. v. u. l.: Begleitung, den Ritornellen.
„ 40 l. Z. l. polyphon.
„ 54. vorl. Z. l. Principe.
„ 100. bei Purcell st. überlebte l. überlebten.
„ 139. oben st. Padrone l. Padrona.
„ 142. 4. Z. v. u. st. poliyphon l. polyphon.
„ 190. 8. Z. st. Büaden l. Bünden.
„ 194. Marg. st. Christofori l. Cristofori.
„ 211. st. Londen l. London.
„ 227. st. Appartus l. Apparatus.
„ 249. st. fallen is the foc l. foe.






ML
161
P96
v.2
Prosniz,
Comp
musikges
GAYLORD 360
UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Music
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

